

A KILENCEDIK ÚTONJÁRÓ ZRÍNYI MIKLÓS FANTASIA POETICÁJA ÉS A BALASSI-HAGYOMÁNY

1. KUTATÁSTÖRTÉNET, ÉRTELMEZÉSEK

Zrínyi költészetének magyar előzményeivel mindeddig keveset foglalkozott a kutatás. Széchy Károly monumentális pozitivistista monográfiájában Balassi Bálint vagy Rimay János neve elő sem fordul,¹ s a későbbi szakirodalom figyelmének homlokterében is inkább az antik költészet, illetve az olasz minták, Ariosto, Tasso, Marino álltak.² A kivételt Klaniczay Tibor ötvenes években fogant Zrínyi-monográfiája képezi,³ amely már csak ideológiai és kultúrpolitikai indíttatásból is szembement ezzel a tendenciával, és nagy terjedelemben igyekezett bizonyítani a *Szigeti veszedelem* szerves kifejlődését a magyar históriás énekköltészet hagyományából.⁴ Klaniczay vizsgálódása ilyen értelemben kiterjedt a *Syrena*-kötet teljes anyagára, így a lírára is, és tulajdonképpen az első volt, aki komolyan felvetette, olykor a szövegek

¹ SZÉCHY Károly, *Gróf Zrínyi Miklós 1620–1664*, I–V, Bp., MTA, 1896–1902 (Magyar Történeti Eletrajzok). 1896; vö. *Mutató Széchy Károly Zrínyi-életrajzához*, Zrínyi-dolgozatok 2(1985), 219–303.

² „Zrínyi ismerte Balassit, de szerelmi költészetében nemigen követte. Neki itt is az olaszok voltak mesterei, Tasso és főleg Marino...” – írja a kritikai kiadás bevezetőjében NÉGYESY László, *Gróf Zrínyi Miklós = ZRÍNYI Miklós Művei*, 1: *Költői művek*, kiad. NÉGYESY László, Bp., 1914, 81.

³ KLANICZAY Tibor, *Zrínyi Miklós*, Bp., 1954; az alábbiakban a jelentősen átdolgozott második kiadásra (Bp., 1964) hivatkozom.

⁴ Vö. KLANICZAY, *i. m.*, 154; az elképzelést az újabb irodalomtörténetírás vitatja, a kérdés eldöntése azonban (mivel az főként az eposzra vonatkozik), nem a jelen tanulmány feladata; vö. VADAI István, *História és fabula = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, szerk. CSÖRSZ Rumen István, Kolozsvár, 2008, 17–29, itt: 20 (9. lj.)

kimutatható hatására is utalva, Balassi Bálint költészetének jelenlétét a Zrínyi-életműben.⁵ Következtetése szerint a pályakezdő szerelmi versekre a „fajtalan énekek” hatottak, a lírai próbálkozásokat beteljesítő eposz esetében pedig egyszerre érvényesült Rimay keresztény szellemű Balassi-apoteózisának és a Rimay által közvetített istenes Balassi-lírának a hatása. Az irány nyilvánvaló: a lírai előgyakorlatok után eposzba fogó Zrínyi Balassi szerelmi költészete felől halad az istenes irányába. Továbbá utal Klaniczay arra a tényre, hogy Zrínyit, könyvbegyyzései tanúsága szerint, nemcsak Balassi költészete, hanem személyes sorsa, mártíriuma is mélyen érintette és közelről érdekelte (Istvánffy Miklós históriáját jegyzetelve, az esztergomi ostrom kapcsán írja a margóra: „Hei, szegheni Balassj Baljnt!”).⁶

Klaniczay kísérlete azonban elszigetelt kísérlet maradt. A Zrínyi-líráról monografikus feldolgozást adó Kovács Sándor Iván⁷ a hangsúlyokat máshová helyezte. *A lírikus Zrínyi*ben szoros olvasattal, szövegközeli elemzések sokaságával az olasz versformák és műfajok honosítására tett kísérletek sorát dokumentálta, s közben kimondottan tartózkodott a közvetlen Balassi-hatások elemzésétől.⁸ Holott a kéziratos szöveghagyomány maga figyelmeztet a két – pontosabban három –

⁵ KLANICZAY, *i. m.*, 64, 70–71.

⁶ Uo., 65–66. A bejegyzés: *A Bibliotheca Zriniana története és állománya*, szerk. HAUSNER Gábor, KLANICZAY Tibor, KOVÁCS Sándor Iván, MONOK István, ORLOVSKY Géza, Bp., 1991 (Zrínyi-könyvtár, 4), 172 (115. sz.). Értelmezéséhez: BENE Sándor, *A sztoikus Zrínyi = MONOKgraphia: Tanulmányok Monok István 60. születésnapjára*, szerk. NYERGES Judit, VERÓK Attila, ZVARA Edina, Bp., 69–86.

⁷ KOVÁCS Sándor Iván, *A lírikus Zrínyi*, Bp., 1985.

⁸ A Balassi-hatás felvetése: LUDÁNYI Mária, *Balassi Szép magyar komédiájának közvetlen hatása a hazai udvari dráma fejlődésére*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1976), 679–680. Kovács Sándor Iván ezeket részben elveti (*i. m.*, 132), részben jelentéktelennek, vagy közhelyeknek minősíti (Uo., 385, 160, 165). Rimay panaszversének („Kiben kesereg...”) rímtoposz-idézetét az első *Idiliumban* regisztrálja ugyan, de semmilyen következtetést nem von le belőle: Uo., 169–170. Összegző álláspontja szerint: „Balassi és Zrínyi vállalkozása a reneszánsz és a barokk bukolikum meghonosításában *fejlődéstörténetileg* összefüggő és újszerű teljesítmény” – ami éppen a „közvetlen szövegkapcsolatok” elemzésének jelentőségét halványítja. (Uo., 130.)

életmű szoros összetartozására: a Balassi-korpuszt Rimay fiataalkori ciklusával és a Balassi-epicédiummal együtt megőrző kódex üres lapjait nem véletlenül tölti ki a *Syrena*-kötet részleges másolata.⁹

A következőkben Zrínyi Miklós Balassi-olvasatát közelről, az erotikus pásztoridill-pár („*Fantasia poetica*”, „*A vadász és Echo*”) kapcsán mutatom be, a *Syrena*-kötet egészében érvényesülő Balassi- (Rimay-) hatásra csak utalások szintjén térek ki. Következtetéseim közül a legfontosabb: reneszánsz és barokk elvont korszakfogalmai helyett Zrínyi viszonyát a (félkortárs) európai és magyar költői hagyományhoz az imitáció egy sajátos formájával, a *paródiával*¹⁰ vélem leírhatónak, melynek során az elődök nyelvéből, tematikájából, poétikai eljárásaiból építkezve azok kifordítása és meghaladása a cél (ami azonban szoros kötődést is jelent egyúttal – mint az eljárás legalaposabb ismertetője definiálta: „a parodia nem más, mint az imitatio sajátos, szélsőséges formája”).¹¹ Ezek az elődök pedig: az egyik oldalon Marino, a másikon Balassi. Úgy is mondhatnám: Zrínyi erősen kritikus Marino-imitációja Balassi szövegeinek parodisztikus használatával (kiforgatásával) valósul meg.

Balassi Bálint külön versben örökítette meg azt a költői vetélkedést, melynek során nyolc útonjáró ifjú az ekhó témáját próbálta megverselni

⁹ A bemásolt részek (a két *Idilium* és az eposz első éneke valamint a második ének első 67 strófája: *Balassa-kódex, i. m.*, 81–114, 167–178) Varjas Béla szerint feltehetőleg már eleve kéziratos *Syrena*-másolatról készültek, *uo.*, XXVIII–XXIX, 81.

¹⁰ Ld. TARNAI Andor, *A parodia a XVII–XVIII. századi Magyarországon*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1990, 449–469. A terminust a következőben szabályos átírással használom. A rövid o-s változatot (*parodia*), amely a szó mai köznapi értelmét kívánja megkülönböztetni a poétikai terminustól, eltűzottnak érzem – hiszen a legkorábbi paródia-definícióknak is része a mintának a nevetségesig (*ad ridiculum*) való kifordítása.

¹¹ Uo., 451. Amennyiben tehát Rimay „manierizmusának” meghatározását nemrégiben a Balassi-stílus *provokációjaként* adhatta meg egy invenciózus monográfia (SZILASI László, *A sas és az apró madarak: Balassi Bálint költői nyelvének utóélete a XVII. században*, Bp. 2008 [Humanizmus és Reformáció, 30], 216), úgy Zrínyi „barokkja” – legalábbis a líra tekintetében – a Balassi- (és a Rimay-) poétikát meghaladó és újrarendező *paródiaként* volna definiálható.

(köztük saját maga is, az „Ő magas kösziklák...” mesterdarabjával).¹² Zrínyi ezt a szálát veszi fel, Balassi (és több mint valószínű, Rimay) ekhós verseinek ismeretében, azok fordulatainak, motívumainak felhasználásával, a tréfás imitáció és a versengés szándékával készíti el a maga versenyművét. A nyolc útonjáró ifjú dalát, Balassi erdejében, némi késéssel követi a kilencedik, *A vadász és Echo*. Az erdei út kanyarjában feltűnik a *viator nonus*, Zrínyi Miklós.

2. FANTASIA POETICA I–II (CÍMADÁS, MŰFAJ, METRIKAI KÉSZLET)

Az első kérdés: egy versről, két versről vagy esetleg a kettő határesetéről van szó? A kurrens kiadásokban „Fantasia poetica”, illetve „A vadász és Echo” címen szereplő két szöveg a *Syrena* eredeti, 1651-es bécsi edíciójában cím nélkül, folytatólag, a különállást csak az újrainduló strófaszámozással jelezve követik egymást. A korrekt elnevezés tehát a kezdősorokkal történő jelölés lenne: „Az vadász elnyugszik...” és „Te, ki gyönyörködöl...”. A recepció azonban más úton indult. Kazinczy Ferenc, Zrínyi költői műveinek első modern kiadásának sajtó alá rendezője nemcsak a *Syrena*-kötet szerkezetét szabta saját ízléséhez (a lírai elbeszélés helyett a műfaji határok tisztaságát részesítve előnyben), hanem több darabjának új címet is adott. Két szövegünk közül az első *A vadász és Viola*, a második *A vadász és Echo* címmel szerepel az 1817-es kiadásban.¹³ Ám a *Syrena* zágrábi kézira-

¹² Attól, hogy a versengés (és éppen ezekkel a versekkel) talán csak irodalomtörténeti legenda, Zrínyi maga még hihette, hogy megtörtént – ha már a modern szakirodalom jó része is így vélte. A kérdésről ld. VADAI István, *Balassi és Echo*, Palimpszeszt, [1998/10.], http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/10_szam/02.htm (2018. 6. 29).

¹³ *Zrínyinek minden munkái*, kiad. KAZINCZY Ferenc, Pest, 1817, 119–132. A kiadás története alaposan feldolgozott terület: BÉKÉSI Gábor, „A mandátum kiadója”: *Kazinczy Ferenc szövegkiadói tevékenységének (újra)értékelése* = Publicationes Universitatis Miskolciensis, Sectio philosophica, tom. XVI, fasc. 1, Miskolc, 2011, 5–24. A kiadásból kimaradt (befejezetlen) jegyzetek kiadva: BÉKÉSI Gábor, SVÁB

tában, későbbi kiegészítésként, Zrínyi saját kezével beszúrva, csak egy címet találunk: *Fantasia poetica*.¹⁴ Amennyiben ez szerzői szándékot tükröz (véleményem szerint azt), akkor csak a két versre együtt vonatkozhat, csakis azok közös „főcíme” lehet. A kiadók azonban – megengedhetetlen kontaminációval – az első darab („Az vadász elnyugszik...”) címéül fogadták csupán el, míg a második („Te ki gyönyörködöl...”) esetében megtartották a hagyomány szentesítette Kazinczy-verziót.¹⁵ Ráadásul, Széchy Károly monográfiájától kezdődően,¹⁶ a két szöveget az életrajzi narratíva két külön pontjára illesztették (az ekhós verset téves érvek alapján a költői életmű legkorábbi darabjának könyvelték el, míg a „*Fantasia poeticát*” a kései érett lírai ciklus részének tekintették). Az érvelés az újabb kutatások fényében biográfiai alapon sem áll meg,¹⁷ ám súlyos következménye lett, hogy

Antal, *Kazinczy Zrínyi-jegyzetei*, Széphalom: A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve, 10 (1999), 260–288; ld. még Kiss Farkas Gábor, *Kazinczy Zrínyi-jegyzetei*, Irodalomismeret, 1999, 217–220. A Kazinczy-féle címadásokról: FAZEKAS Sándor, „*Az ostromlott Sziget*”: *Zrínyi eposzáinak címadása*, Anyanyelvi Kultúraközvetítés, 1 (2012), <http://journal.ke.hu/akk/index.php/akk/article/view/File/4/6> (2018. 6. 29).

¹⁴ ZRÍNYI Miklós *Költői művei*, 1, *Források*, s. a. r. ORLOVSZKY Géza, Bp., 2015 (Zrínyi-könyvtár, VI/1), 500; vö. a sajtó alá rendező előszavát: ORLOVSZKY Géza, *A költői művek forráskiadásáról*, uo., 32.

¹⁵ G. ZRÍNYI Miklós *Munkái*, szerk. KAZINCZY Gábor, TOLDY Ferenc, Pest, 1852, 16–23. még a Kazinczy Ferenc-féle kiadás variációjának tekinthető (a *Fantasia poetica* I-et „*Tityrus és Viola*”, a II-öt „*Vadász és Echo*” címmel közli); ZRÍNYI Miklós *Költői művei*, s. a. r. SZÉCHY Károly, BADICS Ferenc, Bp., 1906, 296–305; ZRÍNYI Miklós *Művei*, 1: *Költői művek*, kiad. NÉGYESY László, Bp., 1914, 339–347; ZRÍNYI Miklós *Összes művei*, 1: *Költői művek, prózai művek*, s. a. r. KLANICZAY Tibor, Bp. 1958, 369–381; ZRÍNYI Miklós *Összes művei*, szerk. KOVÁCS Sándor Iván, Bp., 2003 Magyar Remekírók: Új Folyam, 229–236.

¹⁶ SZÉCHY, i. m., I, 128–133; NÉGYESY, *Gróf Zrínyi Miklós, i. m.*, 82; KLANICZAY, i. m., 61–63; JENEI Ferenc, *A szerelmes Zrínyi*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve, 1964, 43–44; KOVÁCS, i. m., 48, 76–77.

¹⁷ Vö. BENE Sándor, *Constantinus és Victoria (Zrínyi Miklós első házasságának története) = A magyar-horvát együttélés fordulópontjai: Intézmények, társadalom, gazdaság, kultúra*, szerk., FODOR Pál, SOKCSEVITS Dénes, JASNA TURKALI, LUKÁCS B. György, Bp., 2015, 604–615; Uő, *A költői művek keletkezésének időrendje*, Irodalmi Magazin 2 (2014/4 „Zrínyi Miklós”), 44–46.

hatására az értelmezésben elszakadt egymástól a kompozíció rendjében szorosan egymáshoz tartozó két vers. A következőkben tehát nem két különálló műnek, hanem egy mű két szorosan összetartozó darabjának tekintem őket, és *Fantasia poetica I*, illetve *Fantasia poetica II* alcímekkel hivatkozom rájuk.

A „szoros egymáshoz tartozás” jellege ebben az esetben természetesen közelebből is definiálható, s ezzel máris a Balassi-hatás feltérképezésének első lépésénél tartunk. A birtokában levő Balassi-gyűjteményben Zrínyi többször is találkozott a verskettőzés különböző modelljeivel. Az egyik a versen belüli vers, az önimitáló, témát variáló „In eandem fere sententiam” („hozzávetőleg ugyanabban az értelemben”) típus, ahol az alcím azt jelzi: a cél immár nem az udvarlás, hanem a fődarabként előre került udvarlóvers variációjának megalkotása, az „önmagával vívott certamen”.¹⁸ A másik versduplázó eljárás: a nagyciklus *Harmincnyolcadik* és *Harminckilencedik* darabjainak viszonya – az előbbi a kapuközben felbukkanó Julia ihlette magánbeszéd, az utóbbi maga az a köszöntés, ami a fikció szerint el is hangzott („Hogy Juliára találá, így köszöne néki”).¹⁹ A *Fantasia poetica* két darabja ehhez a második modellhez áll közelebb. Titirus és Viola évődő párbeszéde (*Fantasia poetica I*) az elutasítástól a vonakodó kedves meggyőzéséig, beleegyező, magát megadó szaváig tart. A *Fantasia poetica II* nem más, mint az a bizonyos „szép vers”, mi meghajlította az ellenkező Viola szívét! Más szóval: Balassi-típusú önidézet. Megjegyzendő, hogy a kettőző modell nem csupán a *Fantasia poetica* esetében érvényesül, hanem az egész *Syrena*-köteten végigvonul. A legszembevetőbben az eposzt megelőző két *Idilium*, illetve a *Fantasia poeticát* követő két Orfeus-vers mutatja hatását, de végső soron az eposz és az *Arianna sirása*, valamint a *Feszületre* és a *Peroratio* kettőse is ezt a geminációra való törekvést igazolja. A Balassi-hatás legmélyebb, formális, a kompo-

¹⁸ KÖSZEGHY Péter, *Balassi Bálint: Magyar Amphion*, Bp., 2014, 286.

¹⁹ Vö. *Uo.*, 287–288.

ziciót alakító összetevőjéről van tehát szó, amely azután a stílusalakzatok, tematikus motívumok felszíni rétegében is megjelenik.²⁰

A címadás – bár a kötet nyomtatása utáni fázis terméke – szintén nem független az elődköltőhöz való viszonytól. Balassinál számos esetben előfordul az „inventio poetica” műfajmegjelölő alcím. Eredeti értelmében ez a poétikai terminus technicus a költői tárgyra alkalmas téma fellelésére, illetve az erre képes poéta találékonyságára utal. Balassi némileg következetlenül, a bevett jelentéstől eltérő értelemben használja a kifejezést: az eleve fiktív ciklus-beszédhelyezeten belüli fikció, vagyis egy újabb, magasabb fikciós szint beiktatására utal vele.²¹ Zrínyi kételemű idillkompozíciója pontosan ezt a funkciót tölti be a *Syrena* allegorikus lírai elbeszélésén belül, fikció a fikcióban. A *Syrena*-kódex közös főcímjavaslata tulajdonképpen Balassi terminológiai hibájának a kijavítása. A helyreigazítás forrása Ariosto lesz – a „fantasia poetica” terminus nagy valószínűséggel az *Orlando furiosó*t jegyzetelő Zrínyi képzeletében fogant meg²² –, ám a negatív hatás is hatás: hogy Balassi „hibája” az ösztönző kiindulópont, azt főként az valószínűsíti, hogy mindkét költő címbe emeli az inkább poétikai értekezéshez illő terminust.²³

²⁰ A kettőzés (*geminatio*) mint stílusalakzat is nagy szerepet játszik a kötet belső koherenciájának megteremtésében: az ellentétes értelemben, egymást ellenpontozva kiegészítő motívumsor legjelentősebb elem maga a „szirén”-kép, hol pozitív, hol negatív jelentéstartalmával; ld. Kiss, *Imagináció...*, i. m., 129–130.

²¹ KÖSZEGHY, *Magyar Amphion*, i. m., 278–283. (A terminológiai hibáról, „tévedésről” és műfajteremtő kezdeményezésről különösen: 282.)

²² Az *Eszeveszett Orlando* VII. énekében Ariosto leírja Ruggiero látogatását Alcina, a mágusnő szigetén. A Ruggierót fogadó lakoma közben Alcina zenészei szerelmi dalokat énekelnek: „Volt köztük, aki énekével a szerelem kínjait és örömeit tudta elmondani, vagy kitalált versekkel kedves fantáziaképeket adott elő.” („Non vi mancava chie, cantando, dire / D’amor sapesse gaudi e passioni, / O con invenzioni e poesie / Rappresentasse grate fantasie.” *Orlando furioso*, VII, 19.)

²³ A ’fantázia’ terminusában, Zrínyi olvasmányait tekintve, bizonyára Tassónak a költői teremtmény képzelet igazságértékéről kifejtett nézetei is visszhangoznak; a poétikaelméleti vita kontextusáról ld. GIGLIONI, Guido, *The Matter of the Imagination: The Renaissance Debate over Icastic and Fantastic Imitation*, Camenae, 8 (2010), 1–21.

A műfajban Zrínyi Marinót követi, annak is főként párbeszédes pásztori idilljeit, amelyeket a *Sampogna (Pásztorlány)* gyűjteményében látható gonddal tanulmányozott, motívumaikat feltehetően cédlázta is,²⁴ mindenesetre az idillek ceruzával megjelölt részei, egyes sorai szinte kivétel nélkül felbukkannak a kötetet nyitó két *Idiliumban*, illetve a *Fantasia poetica*-ban.²⁵ Ez a barokk kisműfaj²⁶ a 17. század első harmadának sikertörténete (kezdeményezője maga Marino, illetve barátja majd később vitapartnere, Girolamo Preti voltak), amely az antik ekloga modernizált változataként a bukolikus kvázi-reálisba bevonta a modern realitás elemeit, valamint folyamatosan reflektálta önmaga szövegszerű, poétikus természetét. Az idillek befogadása fejlett irodalmi kultúrát feltételezett,²⁷ a mitológiai utalásokon túl az olvasók a formai elemeket, azoknak a hagyományostól eltérő megoldásmódjait éppúgy felismerték, mint az imitáció eljárásait (más szerzőktől származó interpolációkat és önidézeteket egyaránt). A pásztorok és nimfák Marino idilljeiben olykor egyenesen magának az udvarló műfajnak az irodalomtörténetéről vitáznak. Zrínyi természetesen nem számíthatott ilyen tájékozottságú befogadói közegre magyar nyelven. Ami rendelkezésére állt: az a Balassi közvetítette későpetrarkista, *conzettó*kkal dolgozó udvarló költészet, illetve a pasztorálnak, a Guarino-Tasso-féle pásztori komédiának olyan összetevői, amelyek éppen ezt az emelkedett udvari stílt kritizálták vagy próbálták a populáris regiszter felé megnyitni. Tehát egy korábbi irodalmi ízlés belső önkritikáját, annak fordulatait, tematikus és formai toposzait tudta használni egy olyan diskurzus, a marinói idill-műfaj honosítására, amely már a következő korszak terméke, s kívülről bontotta le az *Aminta* vagy a *Pastor fido* által jelképezett, kifinomult udvari etikett-bukolikát. Hogyan tette?

²⁴ KISS, *Imagináció...*, i. m., 135–154 („A filológus Zrínyi és a reneszánsz olvasáskultúra” c. fejezet).

²⁵ *Uo.*, 142–143.

²⁶ A következőkhöz: CARRARA, Enrico, *La poesia pastorale*, Milano, s. a. [1909], 415–426; RUSSO, Emilio, *Marino*, Roma, Salerno, 2008, 197–219; CHIODO, Domenico, *L'idillio barocco e altre bagatelle*, Alessandria, 2000.

²⁷ KISS, *Imagináció...*, i. m., 156–159.

Egyfelől a műfaji újítással, azaz a mitologikus idill bevezetésével, amelynek nem volt előzménye a magyar irodalomban (*Arianna sírása, Orfeus I-II*). A barokk idillt ugyanúgy „új forma” gyanánt hozza be a magyar költészetbe, mint Balassi annak idején a pasztorált. Másfelől – s a *Fantasia poetica* két darabjával kapcsolatban ezt vizsgáljuk most – a formai elemekre való fokozott figyelemmel. A szerelmi vetélkedés, a vonakodó nimfák „szép versekkel” való „meghajtása” éppúgy nem újdonság már Marinónál sem, mint a pásztorok szerelmi panaszának (*lamento*) a megverselése. Ami a nápolyi lovagot kiemeli az átlagból, az a metrika forradalmasítása. A jellemzően kételemű idillköltészetet (szabad madrigál-metrum, illetve szabálytalanul váltakozó, szabad rímelésű hetes és tizenegyes sorok váltakozása, előbbi a dialogikus, utóbbi az elbeszélő részek versmértéke), Marino az egy versen belüli polimetria bevezetésével újította meg.²⁸ S pontosan ez az a tulajdonsága a *Sampognának*, amelyet gondos olvasója a lehető legtudatosabban imitál. A *Fantasia poetica* poétikatörténeti értelemben vett legnagyobb újdonsága a folyamatos metrumváltás,²⁹ a tradicionális és újonnan kitárlt versformák tűzijátéka. Hogyan jelenik ez meg a teljes kötet metrikai kontextusában?

A *Syrena*-kötet strófakészlete a következő csoportokba sorolható:³⁰

A négysarkú 12-esek

(1) kisebb része végig szabályos ütemhatárú felező sorokból épül (*Buda, Feszületre, Peroratio*);

²⁸ TADDEO, Edoardo, *Genesi e metrica degl'idilli della „Sampogna”* = Uő, *Studi sul Marino*, Firenze, 1971, 63–79. A legnagyobb formai gazdagságot az *Arianna* mutatja: ui., 76–77.

²⁹ Az előzményekről és a kontextusról máig fontos: FC-CSOPORT [BAKAI Mónika, KURUCZ István, SAMU Károly, SZINCSOK György, VIRÁG Zoltán], *A strófaváltás a XVII. századi magyar költészetben*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989, 250–255.

³⁰ A következőkhöz vö. BOGNÁR Péter, *Zrínyi tizenketteseinek metrikai mintája: Az endecasillabo*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2018, 31–45. Köszönöm a szerzőnek, hogy megjelenés előtt olvashattam kéziratát.

(2) nagyobb része mozgó metszetű, olykor még szótagszám-ingadozást is mutató sorokból áll (*Idillium I–II*; *Obsidio Szigetiana*; *Arianna sirása*; *Fantasia poetica I*, 5–9, 13–15, 21, 24; *Fantasia poetica II*, 1–2, 6–8; *Orfeus I*; *Attila*).

A Balassi-strófából szintén két fajta fordul elő:

(3) a kanonikus a6 a6 b7 c6 c6 b7 d6 d6 b7 (*Orfeus II*; *Szigeti Zrínyi Miklós*; *Deli Vid*, *Sarkovich*; *Radivoi és Iuranich Vajdák*; *Farkasich Péter*);

(4) illetve a nem-kanonikus, a hetes sorok rímmel kapcsolását elhagyó a6 a6 x7 b6 b6 x7 c6 c6 x7 (*Fantasia poetica II*, 3–5).

A hosszúsorosból rövidsorosra váltó strófákból öt változat azonosítható:

(5) tizenkettes és tizenegyes, illetve hatos és ötös sorok minden konvenciótól eltérő kombinációja (*Fantasia poetica I*, 4);

(6) egy 12-es rímtelen nyitó sor után bokorrímes 4-esek, 6-ossal lezárva (*Fantasia poetica I*, 10);

(7) három 12-es felvezető sor (a12 a12 x12) után párrímes 6-osok hosszú sorozata (*Fantasia poetica I*, 22);

(8) ugyanennek kissé eltérő variációja: belső rímes 12-esek és egy rímtelen 7-es után (x12 [a6, a6], x12 [b6, b6], x7) párrímes 6-osok hosszú sorozata (*Fantasia poetica II*, 9);

(9) ugyanennek eltérő variációja, ahol a 12-es felvezető sorok helyén 11-esek állnak (a11, a11), majd a strófát 5 darab párrímes 6-os sorpár zárja (*Fantasia poetica I*, 23).

Végül a rövidsorosból hosszúsorosra váltó strófa:

(10) 3 darab hatos keresztrímes sorpárt egy párrímes 12-es sorpár zár (képlete: a6 b6 a6 b6 a6 b6 c12 c12): *Fantasia poetica I*, 1–2, 12, 16–20.

Ez összesen tehát tíz metrum – amelyből a *Fantasia poetica I–II* kompozíciójában nyolc található meg. Másképp fogalmazva: a *Syrena* kötet teljes metrumkészletének mindössze két olyan eleme van (a szabályos felező 12-es és a kanonikus Balassi-strófa), amelyeket a pásztoridill-pár nem foglal magában, de ezek is csupán változatai a *Fantasia poetica*-ban meglévőeknek. Ez is alátámasztja a költői művek keletkezési kronológiájáról folytatott újabb kutatás³¹ következtetését: a *Fantasia poetica* kései kompozíció, a kötet egészének egyfajta metriai korollárium. A leírásból az is látható, hogy noha a cél nyilvánvalóan a marinói többmetrumúság követése volt, a megvalósítás nem Marino eszközeivel történt. A *Sampogna* idilljeinek alaprétege a rím-telen endecasillabo és a settenario, vagyis a 11-es és a 7-es sorok szabálytalan váltakozása, ebbe szövődnek bele a különböző egyéb mértékben írott betétek,³² ám a strófákra nem tagolt szerkezet végig változatlan. Ezzel szemben Zrínyi *Fantasia poeticájának* mindkét darabja strófikus formákat variál, határozottan jelezve a tagolás szándékát. A kérdés az, milyen strófák ezek?

A kérdést eddig részletesen csak Kovács Sándor Iván vizsgálta.³³ Megállapítása szerint az ekhós vers szembeszökő jellegzetessége a „népköltészeti réteg” jelenléte, amely azonban csak intarziaként jelenik meg (más terminológiában azt mondanánk: a vers nem „népi”, hanem „népies”). Zrínyi törekvése az arisztokratikus regiszteren belüli egyszerű stílus (*stilus humilis*) kialakítása, amire a döntő ösztönzést nem magyar rabénekek hallgatásából, hanem Marino *Sampogna*-

³¹ BENE, *A költői művek keletkezésének...*, i. m.; ÜÖ, *Az Adriai tengernek Syrenaia: A keletkezés kronológiája* – előadás *Az értelmezés hatalma IV: Kontextus és kontextualizáció* c. konferencián (MTA BTK ITI, 2018. március 28).

³² TADDEO, Edoardo, *Genesi e metrica degl'idilli della „sampogna”* = ÜÖ, *Studi sul Marino*, Firenze, 1971, 72–73

³³ KOVÁCS, i. m., 128–166; a két verset a feltételezett keletkezés sorrendjében tárgyalja, kívül a „Viola-cikluson”, miközben a *Fantasia poetica (I)* szerinte mégis a ciklushoz tartozik, viszont „*A vadász és Echo* már nem a ciklus része, műzsája nem Viola, hanem Júlia volt”, uo., 170. A Julia-kérdésről ld. BENE Sándor, *Júlia, avagy az első vers legendája*, Irodalmi Magazin, 2 (2014/4 „Zrínyi Miklós”), 55–58.

előszavából merítette,³⁴ ahol azt olvasta: „Apollo, midőn az erdőben pásztori életet élt, nem szégyellte hallgatni a faragatlan földművelők egyszerű énekeit.”³⁵ A „nóta”-betétekről³⁶ azt állapítja meg Kovács Sándor Iván, hogy „a két monológ formája és terjedelme a canzonetához áll közel”. A második monológ (*Fp II*, 9: „Ha kérdi, élek-é...”) a canzonettával „inkább csak tartalmi, hangulati és terjedelmi rokonságot mutat”; az első azonban (*Fp II*, 3–5: „Volt egy kis méhecském...”) valódi canzonetta, amely a Gabriello Chiabrera által bevezetett gazdag formai repertóriumot a Balassi-strófa egy változatával közelíti meg.³⁷ Ez utóbbi állítás elfogadható, az előbbi annyiban pontosítandó, hogy a minta az iménti logikával szintén Chiabrera egyik ritkább canzonetta-fajtája lehet: a párrimes 7-es (settenario) sorokból álló nem-strófikus változat (lényegében egystrófás, de szigorúbban nem meghatározott számú sorpár).³⁸ Az érvelés problémája: a vizsgálat fókuszának egy-egy strófára szűkítése elrajzolja az egészről alkotott képet, amelyet egyszerre jellemez a polimetria és a narrativitás.

Hasonló logika érvényesül a *Fantasia poetica I* esetében. Kovács Sándor Iván tézisét külön cím is kiemeli: *A versbe zárt nyolc madrigál*. „Kiszabadítási” kísérletük mindössze két érvre támaszkodik. Az első nem túl erős, tipográfiai érv: a strófák első sorainak kikezdésére figyelmet a zágrábi kódexben, s megállapítja: ott „a *Fantasia poetica* [I.]

³⁴ KOVÁCS, *i. m.*, 138.

³⁵ *Al Serenissimo sig. Principe Tomaso di Savoia* = MARINO, Giavoni Battista, *La sampogna*, a cura di Vania De MALDÉ, Parma, 1993, 11–12.

³⁶ A vers alapján hívja őket így, hiszen az Echónak ajánlja Titirus: „Hát ha annál [ti. Juliánál] nékem kegyelmet találnál, / Vigasztalnálak egy szép nótával”, *Fantasia poetica II*, 2: 3–4. (A továbbiakban a két versre Klaniczay Tibor kiadásának szövege alapján hivatkozom [Zrínyi Miklós *Összes művei*, I, Költői művek, s. a. r. KLANICZAY Tibor, 1958], rövidített címeikkel és a strófa- illetve sorszámmal.)

³⁷ Az idézetek: KOVÁCS, *i. m.*, 139–141.

³⁸ A *Canzonette* gyűjteményéből ilyenek például a 78, 79, 80, 84. számú dalok – utóbbit (*Disperazione amorosa*) éppenséggel a műfaj határesetének példaként hozza fel a klasszikus verstaní kézikönyv, mint ami meghatározatlan hosszával és a strófátlan szerkezetével az újabb típusú madrigálhoz áll közel. Vö. BELTRAMI, Pietro G. *La metrica italiana*, Bologna, 2004⁽⁴⁾, 364.

valamennyi madrigálja pontosan olyan formát mutat, mint amilyennek a kinyomtatott olasz madrigálok!”³⁹ Lehet, hogy messziről nézve igen, de ha megszámoljuk a strófákat és főként a sorok szótagjait, akkor azt látjuk, hogy semmi sem „stimmel”. A *Fantasia poetica I* a madrigál régi, petrarcaí típusába azért nem sorolható, mert az kötelezően endecasillabo-sorokból állt, míg Zrínyi verse változó szótagszámú heterometrikus strófaból. Az újabb, 16. századtól megjelenő és a 17. században uralkodóvá váló változatba⁴⁰ pedig azért nem, mert annak lényegi követelménye a kötetlen strófahosszúság – míg Zrínyi versének éppen a szóban forgó 8 strófája teljesen kötött sorszámú. Kovács Sándor Iván a végső mintát Marino *Galériájának* egystrófás ún. *stanza madrigalescájában* véli megtalálni. Marino hivatkozott strófái⁴¹ közül azonban nem mind felel meg a *Fantasia poetica* adott strófaiban látható rímképletnek,⁴² s ami pedig megfelel (ab ab ab cc), az kivétel nélkül mind szabályos ottava rima, vagyis sorai kötelezően endecasillabók: a11 b11 a11 b11 a11 b11 c11 c11. Más szóval: a rímképlet nem minden, sőt, kevesebbet nyom a latban egy vers jellegének meghatározásánál, mint a sorok hossza és ritmikai szerkezete. A *Fantasia*

³⁹ KOVÁCS, *i. m.*, 151–152.

⁴⁰ Az új madrigáltípus „a teljes olasz lírai hagyomány legformátlanabb kompozíciója” (MARTINI, Alessandro, *Ritratto del madrigale poetico fra Cinque e Seicento*, Lettere Italiane, 33 (1981), 529–548; itt: 536). Fő jellemzője a settenariók és az endecasillabók szabálytalan, szabad rímképletű váltakozása (BELTRAMI, *i. m.*, 140, 326–329; illetve 371–372). A madrigálműfaj átalakulása régóta az érdeklődés középpontjában áll; ld. ELWERT, Theodor W., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, 1979 (Biblioteca del Saggiatore, 36), 134–136; *Il madrigale tra Cinque e Seicento*, a cura di FABBRI, Paolo, Bologna, Il Mulino, 1988; MARTINI, Alessandro, *Marino e il madrigale intorno al 1602 = The Sense of Marino: Literature, Fine Arts and Music of the Italian Baroque*, ed. GUARDIANI, Francesco, New York–Ottawa–Toronto, 1994, 361–393.

⁴¹ A *Galeria* „Ritratti – Huomini Principi, et Capitani, et Heroi” szakaszából: Mose, David, Salomone, Samsone, Alessandro Magno, Cesare, Giorgio Scanderbeg Castrioto, Carlo Quinto Imperatore (Vö. KOVÁCS, *i. m.*, 393, 98. sz. lj. Az általam használt kiadás a Zrínyi-könyvtár példánya: *La Galeria del Cavalier MARINO [...]*, quarta impressione ricorretta, Venetia, Ciotti, 1635, itt: 92–94, 97, 100, 123).

⁴² Alessandro Magno például nem, hiszen itt sokkal hosszabb a párrimes hányad: *La Galeria...*, *i. m.*, 97.

poetica kérdéses strófatípusának legfőbb jellegzetessége a metrum-váltás, azaz hogy a keresztrímes 6-os sorok a szakaszt záró párrímes 12-es sorok felezéséből állnak elő – ez pedig a marinói „stanza madrigalescá”-ból hiányzik.

Amit végül Kovács Sándor Iván a *Fantasia poetica I* egyéb strófaformáiról mond, abban van egy nagyon fontos észrevétel, ez viszont sajnos következtetések levonása nélkül marad: nevezetesen, hogy a 22. versszak, Viola panasza Licaón ellen, túlnyomó hányadában a *Fantasia poetica II* 9. strófájának variációja:

Az minap egy reggel ezen az hegyen föl,
Gondolkodva jártam, harmaton sétáltam,
Szép eperjet szedtem, kerékben kötöttem,
Licaónnak szántam és adni akartam...

Ezek a belső rímes 12-es sorok 6-os felsorokból állnak össze, amelyek felírhatók ilyen elrendezésben:

Az minap egy reggel
ezen az hegyen föl,
Gondolkodva jártam,
harmaton sétáltam,
Szép eperjet szedtem,
kerékben kötöttem,
Licaónnak szántam
és adni akartam...

Ez esetben megkapjuk a *Fantasia poetica II* „rózsamonológjának” formáját:

Az nád töredéken,
Noha nevedéken,
Hogy megunod mindjárt:

Mert rá nézni is árt.
Nézd hináros szemét,
Szoportos üstökét,
Cséltül hajtott nyakát,
Nem álló derekát...

Noha ő maga is megjegyzi, hogy ez a sorfajta, „a horvát költészetből és a horvát *Syrenából* jól ismert”, összességében a strófákat mégis „a magyar metrummal való kísérletezésnek” tartja.⁴³ Véleményem szerint ez az a pont, ahonnan érdemes lesz felvenni a fonalat. Előtte azonban megér egy rövid reflexiót a madrigállal kapcsolatos alapvető félreértések tisztázása, amelyekhez érdekes módon Marino kritikáján át vezet az út.

Említettem már, hogy Zrínyi a *Sampogna* idilljeinek polimetriáját tekinti imitálendő célnak a *Fantasia poetica* darabjaiban (is). Ehhez azonban más eszközöket, jelen esetben más metrumokat használ, mint példaképe. A két felmerülő kérdés: mi az oka ennek és honnan veszi őket? Az előbbivel kapcsolatban emlékeztetek a *Sampogna* Tamás szavojai nagyhercegnek szóló ajánlására. Marino azt ígéri, az egyszerű nép darabos dalait próbálja majd utánozni. A valóságban nem ezt teszi, hanem finom irodalmi utaláshálót alakít ki, a korábbi trubadúrköltészet udvari világa helyett a szellem arisztokráciájához, az eruditusok elitjéhez fordul a szövegeit szokatlan sűrűséggel átszövő intertextuális allúziók sokaságával. Zrínyi, mint Marino elmélyült olvasója, ezt a „vétséget” sajátos módon javítja: szó szerint veszi példaképe fogadkozását, és ő maga tényleg a népies regiszterhez igyekszik nyúlni pásztori idilljében. Nem azt jelenti ez, hogy a motívumok, a tematikus egységek imitációjánál ne merítene két kézzel Marinóból. A kölcsönzéseket később veszem majd sorra, ezúttal oda térek vissza, ahonnan Zrínyi madrigállal, canzonettával és egyáltalán, műfajisággal kapcsolatos gondolkodása mai tudásunk szerint elindult.

⁴³ Kovács, *i. m.*, 158–159.

A Zrínyi-könyvtárban Zágrábban ma is megvan az a könyv, amelyben költőnk ritka verses könyvbejegyzéseinek egyik szerepel. Tomaso Costo nápolyi eruditus munkája, a *Gondűző (Fuggilozio, 1596)*⁴⁴ nyolc művelt nápolyi „akadémikus” és két hölgy beszélgetéseit tartalmazza: nyolc napon keresztül, unaloműzésül, a legváltózatossabb szórakoztató történeteket, tanulságos exemplumokat mesélnek egymásnak, a társadalmi élet szinte minden területéről – a végeredmény egy többszáz oldal terjedelmű kötet, amelyet az olvasók a boccacciói modell szerint olvastak és értelmeztek, nyilván Zrínyi is. Már a helyszín is megragadhatta a figyelmét: Ravaschiero perjel, a visszavonult lepantói hős palotája a „Serena” (Derűs) névre hallgat, a sziréneknek szentelt hely Posillipóban, Nápoly külvárosában, ahova esténként a városiak kihasználják pihenni, szórakozni; a lakomázókat zenészek mulattatják, mintha csak az összes földi nimfák és tengeri szirének miattuk gyűltek volna össze egy helyen. Az akadémikusok beszélgetéseit minden nap végén vers zárja, így a második napon is, amikor éppen a verses műfajokról, azon belül is a villanelláról folyik a tudós diskurzus.⁴⁵ Hogyan kellene jó villanellát írni? – kérdezi a perjel, miután beszélgetőtársai alapos kritikában részesítették a hajókról a partra elhallatszó énekeket. Az egyik szereplő (a „Tudós”) felsorolja a követelményeket: ne dialektusban íródjék, grammatikailag helyes legyen, metrikai szempontból hibátlan (endecasillabók és settenariók váltakozására gondolva). A jó villanella szellemes és bájos, „s a tárgya, ha nem is mindig nemes, legalább legyen távol az alantástól és az illetlentől”.⁴⁶ Ha concettóval élnek, akkor is legyen a stílus érthető, közvetlen és édes („facile, familiare e dolce”). Találják meg az egyensúlyt, inkább a vidéki köznép, mint a nemesek nyelvhasználatát kövessék. A szabályok kifejtését a példa követi: három akadémikus hangszereket vesz elő, és eléne-

⁴⁴ *A Bibliotheca Zriniana...*, i. m., 353 (460. sz.): COSTO, Tomaso, *Le otto giornate del fuggilozio*, Venezia, 1620.

⁴⁵ *Uo.*, 136–140.

⁴⁶ „... che il soggetto, se non sempre nobile, sia lontano almeno dalle cose indegne, e vili”. *Uo.*, 138.

kelnek két, ízlésük szerint való villanellát. Elsőként éppenséggel azt, amelyiknek első felét Zrínyi – felcserélve két strófát, és egy-két ritkább szót ismertebbre váltva, tehát valószínűleg emlékezetből – ugyanezen kötet hátsó kötéstáblájára is feljegyzett.

Io amo chi mi struge
 E seguo ogni or chi fuge.
 E chi mi uccide il mio morir non crede
 Tal de miseri amanti la mercede.
 Crudelissimo amore
 Che mi disface il core
 Con che giustizia fai che sempre mora
 Chi le bellezze immortal in te adora.⁴⁷

A villanellával kapcsolatos követelmények iránya teljesen egyértelmű: egy megnevesített közköltészet ideálja lebeg a beszélgetők szeme előtt, amely főként az emelkedett regiszter felé húz határt, lefelé nyitott, de a közérthetőség nem jelenthet benne alantasságot. A filológusként is jelentős Tommaso Costo (Zrínyi könyvtárában is megvolt híres Petrarca-kommentárja!) programja jól mutatja a 16–17. század fordulóján lezajlott itáliai versújítás törekvéseit. A mozgalom részint a Pléiade körének pszeudoanakreóni mintáit, Ronsard népszerű francia dalformáit honosítja, részint pedig az élő olasz közköltészeti hagyomány műfajaival (strambotto, villanella, frottola) igyekszik a magas-

⁴⁷ Weöres Sándor fordításában: „Kínzóm az én szerelmem, / Kisérem s kerül engem; / Aki megöl mégsem hiszi halálom, / Ez szeretők jutalma e világon. / A szerelem kegyetlen / Széjjelszagatja lelkem; / Mily ítélet, hogy azt viszed halálba, / Ki az örök szépet benned imádja.” Közli: Kovács, *i. m.*, 110. A verset sokáig Zrínyi sajátjának vélték (Kovács, *i. m.*, ilyenként elemzi: 104–107), a Bibliotheca Zriniana kutatása során derült ki, hogy eredeti változata a kötetben nyomtatva is megtalálható; Kovács Sándor Iván önkorekciója: „*Mert szerencse vigasztal*”: *Vélekedések néhány Zrínyi-könyvjegyzetről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 91–92 (1987–1988), 181; vö. még Uő, *Utószó: A Zrínyi-könyvjegyzetek kutatástörténete és néhány irodalomtörténeti tanulsága = A Bibliotheca Zriniana...*, *i. m.*, 481–483).

költészethez közelíteni.⁴⁸ Ennek az iránynak ha úgy tetszik „ideológiai alapja” a villanella megnevesítése, legtágabb műfaji kerete a madrigál széles spektrumot kínáló formakészlete,⁴⁹ és elit regiszterét jelenti a petrarcai tradíción túllépő, klasszicizáló, ám népi elemeket is felhasználó Chiabrera-féle dalköltészet. Jellemző, hogy a példaként elénekelt két „villanella” egyike sem a szűkebb *villanella napoletana* refrénes formáit mutatja, hanem az egyik tiszta endecasillabóban íródott madrigál, a másik – a Zrínyi figyelmét is megragadó darab – pedig 11-es és 7-es sorokat váltogató madrigál. (Azaz, visszapillantva Kovács Sándor Iván kutatásaira, nem az a kérdés önmagában, hogy madrigál vagy sem, hanem az, hogy milyen madrigál? Poétikai és irodalomszociológiai ideológiáját tekintve: udvari, arisztokratikus, eruditus, vagy pedig népies, nyitott regiszterű, azaz villanella-háttérű madrigál?)⁵⁰

Zrínyi e törekvéseket szem előtt tartva valósította meg a marinói polimetriát a maga pásztoridill-kompozíciójában, amely egyszersmind forrásának sajátos kritikáját is jelentette: lényegében népies kódba írta át Marino művelt elitet megszólító idilljeit és eklogáit. Ehhez egyfelől a Balassi-strófa változatát használta eszközül, ez azonban a kevésbé erős irány (s figyelemre méltó, hogy a visszatérő felsorok kombinációit – az ún. „referenciális strófákat”⁵¹ – a népies tóntól távolabb állónak érezelte, pedig ennek mind Balassinál, mind Chiabreránál számos példáját láthatta). Az izmosabbat a mind a magyar, mind a horvát közköltészetben és műköltészetben egyaránt nagy hagyománnyal bíró 12-es

⁴⁸ A fentiekről ld. BELTRAMI, *i. m.*, 137–139

⁴⁹ „A villanellának nincs rögzített metrikai formája. Elnevezését tartalmáról kapta: 'Népi típusú és népi tárgyú költemény', ami már magában is árulkodik a szöveg-típus irodalmi eredetéről. Versformáját tekintve a villanella [...] mindenekelőtt madrigálformát ölthet, tekintettel az endecasillabo iránti preferenciájára.” ELWERT, *i. m.*, 149–150.

⁵⁰ A villanella és a canzonetta összefüggéseiről: LEWIS HAMMOND, Susan, *The Madrigal: A Research and Information Guide*, New York, 2011, 88–94.

⁵¹ CSÖRSZ Rumen István, *Referenciális versformák Balassi Bálint költészetében = A szerelem költői: Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján (Sárospatak, 2004, május 26–29)*, szerk. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza, Bp., 2007, 97–118.

sorfajta variációi képviselik. Különösen a horvát költészet, Zrínyi alternatív költői anyanyelve adhatott ehhez ösztönzést. A Zrínyiek előző generációival személyes kapcsolatban álló (*Elektra*-fordítását Zrínyi Györgynek ajánló) Dominko Zlatarić rimtelen 12-es sorokban fordította Tasso *Amintájának* szabad endecasillabo/settenario kombinációját; a lírában Šiško Menčetić, Džore Držić és dubrovniki költőtársaik ugyanezzel a problémával (az olasz 11-esek és 7-esek átültetésével) szembekerülve, ugyancsak a „dvanaesterac” lehetőségeivel kísérleteztek, nagyban építve arra, hogy a horvát közköltészet talán leggyakoribb sorkombinációja éppen a belső rímes 12-es sorpár volt, amely 6-os fősorokra (šesterac) tördelve keresztrímes szerkezetet adott.⁵² Zrínyi Péter, amikor a *Szigeti veszedelem* első nyolc énekének fordítása után félbeszakította a munkát, és a már meglévő anyagot is átírta (a bátyja által használt 12-es sorokat párrímes 6-os fősorokra bontva), ugyancsak ehhez a népköltészeti hagyományhoz közelítette dikcióját.⁵³ A *Fantasia poetica* hasonlóan jár el, csak nem horvát, hanem magyar nyelven. Két része olyan, mintha csak metrikai katalógust kívánna összeállítani a 12-esre épülő dalformák lehetséges kombinációiból. Ha ilyen szempontból vesszük szemügyre az idillpár formakészletét, akkor még egy további sajátosság tűnik elő: Zrínyi végig szem előtt tartja az olasz versformákat is. Kötetének legnagyobb metrikai gazdagságot mutató kompozíciója tehát egyedülálló szintéziskísérlet különböző hagyományok együttes kezelésére.⁵⁴

⁵² A fentiekhez: JAGIĆ, Vatroslav, *Dvanaesterac u starijim pjesmama slavenskih (srpskohrvatskih) pjesnika u Dalmaciji* = Uő, *Rasprave, članci i sjećanja*, prir. FRANIČEVIĆ, Marín, Zagreb, Matica hrvatska, 1963, 302–324. A 12-es további fejlődéséről ld. SLAMNIG, Ivan, *Hrvatska versifikacija: Narav, povijest, veze*, Zagreb, 1981, 20–28; FRANIČEVIĆ, Marín, *O stihu hrvatske poezije XVII. stoljeća* = Uő, *Studije o stihu: Sedam stoljeća hrvatskog vezanog stiha*, Zagreb, 1986, 190–217.

⁵³ Részletesebben: BENE Sándor, *Szirének a térképen: Zrínyi Miklós, Zrínyi Péter és az irodalomtörténet földrajza* = *Határok fölött: Tanulmányok a költő, katona, államférfi Zrínyi Miklósról*, szerk. BENE Sándor, HAUSNER Gábor, FODOR Pál, PADÁNYI József, Bp., 2017, 67–68.

⁵⁴ Zrínyi Miklós személyes kapcsolata a horvát verseléssel tudatosan kísérletező Juraj Križanić-csal közvetett bizonyíték lehet a metrikai tudatosság magas fokára;

A teljes metrikai katalógus elemzése itt nincs mód,⁵⁵ legyen elég két kiragadott példa arra, hogy ez a közös kezelés hordoz magában egy parodisztikus vonást is: a négysarkú tizenketteseké és az állítólagos „madrigálstrófiké”. A *Fantasia poetica* tizenkettes sorai, ha a műfaji mintára, az új típusú (Tasso és Guarini utáni) olasz pásztoridillre figyelünk, lényegében az endecasillabo funkciójában állnak. Egy nemrégiben publikált tanulmány⁵⁶ fontos ritmikai szempontokkal támasztotta alá az új feltevést, mely szerint a „Zrínyi-sor” számára az olasz 11-es is fontos mintát jelentett, amikor a „mozgó” metszetek jelenségét magyarázta a magyar hagyomány kötelezően felező (6/6) sormetszetével szemben. Való igaz, Zrínyi esetében számolnunk kell azzal, hogy mintegy „belülről” hallotta az endecasillabo-lüktetést a magyar 12-esek mögött, s olykor szokatlan (5/7-es vagy 7/5-ös) metszeteibe bizonyára belejátszott az endecasillabo két alapsortévének zenéje. Annyival egészíthető ki az ötlet, hogy talán az időnként szintén ingadozó szótagszám (a 13-as sorok előfordulása) is ugyanerre a forrásvidékre vezethető vissza, lévén hogy az endecasillabo által biztosított szabadság egyik eleme az ún. „tronco” és „sdrucchiolo” sorok jelenléte a mintában: mivel a sorfaj alapszabálya nem a 11 szótagúság, hanem a 10. szótagra eső hangsúly, ezért a „11-es” sor lehet csonka, 10-es (véghangsúlyos szavaknál) és 12, vagy akár 13 szótagos is (előrevetett, nem utolsó előtti szótagra eső hangsúlynál a sorzáró szóban) – mind a három eset 11-es sorként ritmizálódik. A kérdés Zrínyinél nem az, hogy miért rosszak (vagy kevésbé rosszak) a *Syrena* 12-esei, hanem az, hogy milyen irányban, mely minták alapján történik tudatos kísérlet a merevnek érzett izoszillabikus felező sorfaj lazítására. Zrínyi tizenkettőig, illetve kétszer hatig nyilván el tudott számolni, szabályos négysarkú 12-eseket

ld. erről BENE Sándor, *Szulejmán halála a Zrínyi-eposzokban: Történeti poétikai megközelítés*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2017, 746–779; itt: 769–771.

⁵⁵ A korábbi szakirodalom (Németh László, Horváth János, Vargyas Lajos, Klaniczay Tibor) téziseinek feldolgozása mellett ezt lényegében elvégezte MOHÁCSI Ágnes, *Zrínyi verseléséről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1991, 297–311.

⁵⁶ BOGNÁR, i. m., különösen 40–44.

nála összehasonlíthatatlanul gyengébb versifikátorok is képesek voltak koccogtatni, a „sietség” pedig, amire szokás nála hivatkozni („soha meg nem corrigáltam munkámat, mert üdöm nem volt hozzá, hanem első szülése elmémnek”), nagyon naiv szóserinti értelmezése a *Syrena*-kötet előszavának.⁵⁷ Az eltérések tudatos kísérletezés eredményei, s az eddig felmerült minták közé pedig mindenképpen joggal iktathatjuk Zrínyi egyik költői anyanyelvének (az olasznak) leggyakoribb sorfajtaját, az endecasillabót, amelynek metszet- és szótagszám-variációi játékosan kérdőjelezik meg a magyar 12-es szabály feltétlen érvényét.⁵⁸ Megerősíti ezt az endecasillabo (és általában az olasz metrika) másik tulajdonsága, az összevonás (elízió) eredményeként jelentkező magánhangzóhangzó-kiesés, amely szintén a szótagszám-variabilitás felé mutat – a magyar verselők között ritka példaként Zrínyi tudatosan játszik ezzel a lehetőséggel is.⁵⁹

A Kovács Sándor Iván által madrigálstrófának nevezett szakaszok (*Fantasia poetica I*, 1–2, 12, 16–20) valóban madrigálfunkcióban állnak – legalábbis a Costo-féle villanella-programot tekintve abban –, de a valódi madrigálhoz nincs közük, sem annak régi, sem újabb vál-

⁵⁷ Mint például HORVÁTH János, *Vitás verstani kérdések* = HORVÁTH János *Verstani munkái*, szerk. KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára, Bp., 2004, 739–868; itt: 822. Az „első szülése elmémnek” toposzt valószínűleg Tassótól veszi át Zrínyi, ld. BENE Sándor, *Szigeti veszedelem: Fikció, valóság és a halál pedagógiája* = „Vár állott...” Tudományos történeti konferenciák, *Vajdahunyadvár, 2013–2016*, szerk. HERMANN Róbert, Bp., 2017, 131–162; itt: 144–145 (50. l.).

⁵⁸ A másik költői anyanyelvnek (a horvátnak) csak egy egészen speciális szegmense, a Mura-vidéki 16. századi epikus költészet kínált archaikus példát a 12-es szótagszám-ingadozására, igaz, Zrínyi azt biztosan ismerte, lévén a szigeti ostromról írott elbeszélő költemény (*Pjesma o Sigetu*) versformája, ld. BENE, *Szulejmán halála...*, i. m., 772–773. A horvát műköltészet inkább a 12-esek kötött szótag-számú formáját variálta, mint Zrínyi Péter példája is mutatja.

⁵⁹ A jelenségre már felfigyelt MOHÁCSI Ágnes is („a 13 szótagosság a legtöbb esetben kiküszöbölhető a diftongusként kiejtett, elisióként kezelt hangkapcsolatokban, pl. laurus, Euridice, Aigás”, i. m., 302). Ugyanerre utal Zrínyi metrikai margójegyzete a *Syrena-kóde*xben a *Szigeti veszedelem* VII. éneke 41. strófájának utolsó sorához („El ueti uén bórét, s meg ifiul testében”): „iffiul pro 2abus syllabis Licentia Poetica”. ZRÍNYI *Költői művei*, I, *Források*, i. m., 254.

tozatához. Tulajdonképpen 5 sarkú 12-es strófák ezek, amelyekből az első három sor két 6-os fűlsorra tagolódik, és keresztrímes szerkezetet ad ki – a negyedik és ötödik sorokban belső rím nincs. Az ötsoros 12-est használta Zrínyi másutt is (ilyennel zárta le a *Szigeti veszedelem* XV. énekét), de belső rímek nélkül. Írjuk fel így a strófát, a6B6 a6B6 a6B6 C12C12 képzetben:

Az vadász elnyugszik, ha az nap lemégyen;
 Az juhász lefekszik, hogyha haza megyen;
 Szántó vigan észik, dolga végben megyen:
 Én penig mint bolond, mint esti denevér,
 Járom az erdőket, mert az nagy bánat vér.

Ugyanakkor szembeötlő, hogy a strófa olasz szempontból nézve tulajdonképpen az ottava rima strófa sajátos, parodisztikus változata-ként is felfogható. Nézzük újra a *Syrena*-kötet tördelési megoldását:

Az vadász elnyugszik,
 Ha az nap lemégyen;
 Az juhász lefekszik,
 Hogyha haza megyen;
 Szántó vigan észik,
 Dolga végben megyen:
 Én penig mint bolond, mint esti denevér,
 Járom az erdőket, mert az nagy bánat vér.

A rímképlet (AB AB AB CC) tökéletesen hozza az ottava stanzák rímszerkezetét – csak éppen a könnyű műfajhoz igazítva, dalstrófává csonkolva az eredeti strófa keresztrímes hányadát! A két párrímes záró sor ugyanakkor egyértelművé teszi a parodisztikus szándékot.

A terminuson természetesen nem olcsó gúnyolódást értek, hanem a poétikai reflektáltságot, amivel az utódköltő arra való képességét mutatja meg, hogy belépjen egy előszövegek között zajló diskurzusba,

és annak elemeit mintegy dekonstruálva, majd újrarendezve, belőlük építse fel saját szövegvilágát. Zrínyi egy a Balassétól eltérő, a populáris regiszter felé nyitott poétika jegyében,⁶⁰ de Balassit metrikai szinten is citálva szerkesztette meg a *Fantasia poetica* polimetrikus kompozícióját, noha kritikájának közelebbi célpontja Marino volt. Különböző okokból, de mindkettőjükben az elitizmust utasította el – Balassi referenciális sorai, heterometrikus sorképletei helyett a közköltészet izometrikus sorpárjaiból építkezett, Marino polimetriája pedig példa volt ugyan számára, de „sciolto”, szabad, képletekbe nem szorítható dikcióját mégis elvetette a strófikus formák kedvéért. Mindkét viszonyulásmódot a nápolyi irodalmi kör populáris versújító törekvéseinek perspektívájából kell tekintenünk. Legyen ez munkahipotézis a továbbiakra nézve, ami kérdésként is megfogalmazható: ha a metrika területén ilyen irodalomtörténeti tudatosságot feltételezek Zrínyiről, megerősíthető-e ez a feltevés a szövegszervezés többi szintjén?

3. MARINO-KRITIKA ÉS BALASSI-PARÓDIA

Zrínyi célja nem Marino poétikájának elvetése volt a maga egészében, hanem annak ideológiai kritikája. Az érzékiség, az erotika, az azt kísérő ismeretelméleti szkepszis – ezek voltak azok a tényezők, amelyekben szeretett volna túllépni. Balassit ezért olvasta „horoggal”, mint az a *Sampogna* ajánlása tanácsolta.⁶¹ Célja egyértelműnek tűnik:

⁶⁰ Következtetésem részben ellentmond Horváth Iván véleményének, aki szerint Zrínyi költészete – Rimayéval együtt – az általános populáris regiszter helyett a szociológiailag differenciált arisztokratikus regiszterben keletkezett; a *Syrena* egésze Balassi költői korpuszához hasonlóan „kevésbé folklorizálódó és folklor-elemekről szintén tartózkodó”. (HORVÁTH IVÁN, *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*, Bp., 1982, 219–224.) Az ellentmondás azonban csak részleges, amennyiben ez a populáris hangvétel, s ez a népies költői program csak mintegy kitérőként illeszkedik a *Syrena* kötet kompozíciójába.

⁶¹ Vö. KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi*, i. m., 116–127; KISS, i. m., 141–142.

a magyar elődköltő szövegeiből építeni fel a kritizálendő marinista mintadarabot. Foglaljuk még egyszer össze a cselekményt. A késő-reneszánsz pásztorköltészet tipikus szűzséjéről van szó. Viola kezéért Licaon és Titirus vetekedik. Titirus korábban a „harmatos Hajnallal” esett szerelembe, s noha a viszonynak Vertumnus felléptével vége szakadt, a sértett Viola nem enged azonnal az udvarlásnak. Elismeri Titirus jobb költő voltát („Noha te meggyőződ Amfion és Pánt, / Orfeus kezében sem szól így az lant”: *Fantasia poetica I* 12: 7–8), mégis kijelenti: „Szeretem Licaont s az ő musikáját” (15: 3–4). Titirus mindent megtesz meggyőzése érdekében, elutasítja Berleba (egy másik, ő utána epedő pásztorköltő) felkínálkozását, de győzelmét mégis a másik pár konfliktusa készíti elő. Licaon ugyanis szintén féltékeny Titirusra, s mikor meglátja az epret szedő Violát, azt hiszi, szeretőjének kötötte koszorúba a gyümölcsöt, és összetöri az epret. („Szép eperjet szedtem, kerékben kötöttem; / Licaónnak szántam, és adni akartam, / Azonba ugyanő, goromba, mint a kű, / Meglátá kezemben eperjet kötésben, / Kikapá kezemből ő nagy kegyetlenül, / És szemem láttára töré pozdorjára...”). A bánatos Viola „hegyekre és kemény küvekre” bujdosik el szégyenében, ahol, mint mondja, „csak keserves Echo / Lesz szüvem boszontó” (22: 24–28). Titirus végső rohamra indul („Licaont hadd el már, / Gyüöljön téged bár, / Én leszek teveled, / Társod és remetéd”), sikerül is elbűvölnie Violát – aki ekkor már alig várja, hogy megadhassa magát: „... engemet az te szép versed meghajtott, / Immáron ezután lések te szolgálód, / Társod és szeretőd, és te szép virágod.” (24: 2–4.) A mellékdalnak, vagyis az ekhós versnek tulajdonképpeni cselekménye nincs is; Titirus és a visszhang, azaz Echo párbeszédét halljuk; a pásztor megpróbálja a nimfára bízni „Juliájának” (azaz Violának) szóló üzenetét; betanítaná a dalt, de első kísérlete kudarcot vall, Echo kibújik a feladat alól, csak a második menetben tudja meggyőzni Titirus (itt szabályos vetélkedést hallunk a pásztor és a nimfa között). Végül Echo elvállalja a megbízást, és megszólal a „rózsamonológ”: az első kísérletben felvetődött motívumok (a rózsa, a méh, a nád) itt új, sikereesebb kidolgozásban állnak össze.

Az elemek tehát ismertek, még az itthoni, magyar nyelvű közönség előtt is. Mivel azonban ebben a közegben egyetlen kidolgozója volt a pásztori komédia (a pasztorál) fiatal műfajának, a kortársi olvasat már magával a témával és a felsorolt motívumokkal több, mint eligendő orientációt kapott. Minden jel egy irányba: Balassi felé mutatott. Már az eperkoszorú említése is a *Szép magyar komédia* (act. III. sc. 4) erotikus motívumát idézte fel (Galatea Sylvanusnak felkínált „kosárka eperjét”). Az az irodalomkedvelő nyugat-dunántúli és horvátországi közeg, amelyben Zrínyi nevelődött, Balassi szövegeit szinte betéve tudta, a Batthyányak könyvtárában megvolt a *Komédia* nyomtatott kiadása.⁶² Amikor tehát azt olvasták Titirustól, hogy „Aspissal szegődtem / S az siketebb alig” (*Fantasia poetica* I 19: 5–6), akkor nyilván felidéztek magukban a *Komédiában* (annak nyomtatott kiadásában) szereplő ritka állatot: „... csak te egyedül, szép Julia, hogy áspiskégyó módra, füleidet bédugod beszédimre, nem könyörülsz rajtam...”⁶³ Hasonló asszociációs lánc léphetett működésbe a *Fantasia poetica* I bevezető strófájának hallatán:

Az vadász elnyugszik,
Ha az nap lemégyen;
Az juhász lefekszik,
Hogyha haza megyen;
Szántó vigan észik,
Dolga végben megyen:
Én penig, mint bolond, mint esti denevér,
Járom az erdőket, mert az nagy bánat vér.

⁶² A lehetséges feltevések összegzése: VADAI, *Párhuzamos életrajzok*, i. m., 856.

⁶³ Gyarmati BALASSI Bálint, *Szép magyar komédia*, kiad. KÖSZEGHY Péter, SZABÓ Géza, Bp., 1990, 62.

A *Komédia* harmadik felvonásának harmadik jelenetében Sylvanus monológja kezdődik hasonlóképpen:

„Nappal vagy az féléken nyulaknak az agarak miatt bántások, az halaknak is nappal vetik meg az hálót s a horgot, az szántó barom is akkor viseli az igát. De éjjelre kélve, midőn az fejr hold kiterjeszti világát, mind nyulak, halak, barmok békével nyugosznak. Csak egyedül nékem, hogy sem éjjel, sem nappal nincs semmi nyugodalmam, mert mindenkor csak az szerelem tűziben égek.”⁶⁴

Prózai szöveget parafrázelt volna Zrínyi versben? A rafinált nyitó strófa a beavatott kevesek számára ennél távolabbra mutatott. Az antik irodalmi előképek, főként Vergilius ekloga- költészete ugyanúgy átsejlik a Zrínyi-vers világán, mint az azt kiteljesítő, gazdagító és variáló kora- és későreneszánsz és barokk hagyomány. A Tassóval versengő Marino, a Petrarcát új hangon idéző Tasso és a Vergilius örökségével új hangon gazdálkodó Petrarca és Sannazaro bukolikus melódiái egymásban visszhangzanak, s mindegyik ekhó éppen csak annyira torzítja, hangszereli át az erdei szimfóniát, amennyire azt saját ízlése és az elődköltő szólamát integrálni akaró saját poétikája, imitációs gyakorlata megkívánják. Ugyanakkor egyikük sem tud önállóan, az előszövegek és melódiák nélkül megnyilvánulni. Az imént idézett nyitókép strófájának ősforrását Kovács Sándor Iván (Imre Sándor és Eckhardt Sándor nyomán) Petrarca „Qualunque animale...” kezdetű híres sestijnájában találta meg,⁶⁵ de megtalálta azt már Balassi is, s nemcsak a *Komédiában*, hanem a nagyciklusban is ezt használta fel:

Az sötét étszakák minden állatoknak
kedves nyugalmat hoznak,

⁶⁴ Uo., 64.

⁶⁵ Kovács, *A lírikus Zrínyi, i. m.*, 153–157.

Emberék dologtól, állatok munkától
meg akkoron táguľnak.
Csak nekem, veszettnek, hogy mind napok, éjek
szörnyű kínommal múľnak.⁶⁶

Közös kultúrkincsről van szó,⁶⁷ de Zrínyi és magyar nyelvű olvasói számára a közvetlen, legközeľbbi forrás, amihez képest felhangzik a dal, bizony Balassi Báľint, s tágabb értelemben az a 16. század végi költői magyar nyelv, amelybe Balassi illeszkedik. Akkor is, ha Zrínyi természetesen ismerte és hozzá is olvashatta a közismert Petrarca-verseket, sőt, akár azok kommentárjait is.

A nyitóstrófa után vessünk egy pillantást a *Fantasia poetica I* záróstrófájára:

Ugy légyen, édes szívem, az mint akarod,
Mert engemet az te szép versed meghajtott,
Immáron ezután lések te szolgálód,
Társod és szeretőd, és te szép virágod.

A beleegyező zárlat ősi bukolikus toposz, a nemzetközi anyagból Zrínyihez legközeľbbi Marino két idillje áll, a *Barna pásztorlányka* és a *Szerelmi vetélkedés*.⁶⁸ A probléma csak az, hogy Marino már kiforgatja, szinte dekonstruálja a hagyományt: a *Barna pásztorlánykának*

⁶⁶ *Negyvenedik*, „Engemet régolta...” = Gyarmati BALASSI Báľint *Énekei*, kiad. KÖSZEGHY Péter, SZABÓ Géza, Bp., 1986, 100; vő. KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi*, i. m., 154.

⁶⁷ Horvát parafrázisának (Dinko Ranjina *Kâ god zvir, vjeruj, jes pod nebom* c. versének) az eredetitől való eltéréseit elemzi: FRANIČEVIĆ, Marin, *Hrvatska renesansna poezija između petrarkizma i domaće tradicije* = Uő, *Eseji o starima i novijim*, Zagreb, 1977, 16–17.

⁶⁸ A *La disputa amorosa* szöveghelyének („Laurin, ti cedo homai. / Troppo dotto campione / Qualunque questione / D’Amor resolver sai. / [...] Convien ch’io pur da te vinta chiami, / E ch’amata riami”) – MARINO, *La sampogna*, i. m., 555) hatására felhívta a figyelmet: KISS, i. m., 143. A *La bruna pastorella* szövegszerűen még ennél is közeľbbi áll a Zrínyi-locushoz, ld. a következő jegyzetet.

e sorok nem a végén, hanem az elején állnak, mikor Lilla lehetőséget ad Lidióknak udvarló beszéde megkezdésére, a *Szerelmi disputa* párosának Selvaggiája pedig az idill végén csak látszólag adja beleegyezését, az idézett szavak után tréfásan vissza is vonja azt, a végtelenbe tolva a várakozást ígérete beváltására: Laurino csak a disputát nyerte meg, a szerelmet nem. Bár Zrínyi a szavakat Marinótól veszi, illetve a Marino által is imitált Tassótól,⁶⁹ közben nyilván az Árgirus közismert jelenetére is gondolt, ahol az első részben a tündér e szavakkal ismeri el behódolását:

Szép ékes rózsaszál, kit ajakam csókol,
Szép fejér, gyenge test, kit kezem tapogat,
Gyönyörű szép beszéd, kit két fülem hallgat,
Mit tusakodjam már az szerelem ellen,
Ha csak hozzád vagyon, szívem, minden kedvem?
Nálad nélkül nincsen énnékem örömem,
Tiéd vagyok, szívem, ihol a jobb kezem.⁷⁰

A kedves megszólítása (az ismétlődő, konvencionális „szívem”) és a kevésbé konvencionális metafora, a férfira alkalmazott „rózsa”, Zrínyi szövegét erősen ágyazzák a magyar hagyományba: hiszen az egész itt következő ekhós vers egyik legerősebb invenciója ennek a rózsa-metaforának a kiforgatása, metonimizálása lesz. Zrínyi tehát Marino poétikai tanácsai szerint olvas akár Marino ellenében is: a *Szerelmi disputa* Selvaggiáját csak látszólag „hajtották meg” a szép versek, a *Barna pásztorlányka* Lillája pedig már előre beleegyezését adta ahhoz, ami

⁶⁹ „Ugy légyen, édes szívem, az mint akarod” → „Sia pur com’ a te piace, ecco m’affido” (*La bruna pastorella* = MARINO, *La sampogna*, i. m., 471); „Immáron ezután lések te szolgálód” → „Ecco l’ancilla tua; d’essa a tuo senno / Dispon, gli disse, e le fia legge il cenno” (*Gerusalemme liberata*, XX, 136). A Tasso-hely felfedezője BÁN Imre, *Adalékok Balassi-versértelmezésekhez*, Studia Litteraria, 1979, 23; vö. KOVÁCS, *A lírikus Zrínyi*, i. m., 164.

⁷⁰ *Széphistóriák*, kiad. KOMLOVSZKI Tibor, Bp., 1975, 169.

következik. A szerkezet és a gondolatmenet viszont az elhallgatott magyar forrás irányítása alatt áll.

Számos helyen dokumentálható a *Fantasia poetica* első részének szövegszerű függése Marinótól⁷¹ – s mivel Marino kritikusan viszonyul saját forrásaihoz, nem tartható a szakirodalom eddigi tézise, mely szerint Zrínyi e versében mintegy Marinót „megkerülve” nyúl vissza Petrarcához és főként Tasso pásztorjátékához, az *Amintához*. Az a tény, hogy Marino több ízben, így a Zrínyi által elemeiben szintén felhasznált *Fukar nimfában* is, maga hivatkozik Tassóra, még nem korlátozza a szerepét a pusztá „közvetítésre”.⁷² Ellenkezőleg, igazán beavatott magyar olvasója (vajon hány ilyen volt a korabeli Magyarországon?) éppen hogy arra kaphatott ösztönzést tőle, hogy úgy viszonyuljon Balassi *Komédiájához* és lírai verseihez, mint Marino Tassóhoz: parodisztikusan, idézet jelleggel, mert elavultnak minősülnek. A szerelmi idill haszonleső nimfája mindenáron újat akar hallani udvarlójától, ezért veti mintegy irodalomtörténeti kritika alá: „Fileno, beszéded valóban bő és igen tanult. / Ámde elkoptatott és közhelyes is, / Olyan elavult, hogy lassan már nem tanácsos használni: / Mikor Daphné arra buzdította Silviát, hogy szeresse Amintát, / Éppen ezzel az ötlettel próbálta meggyőzni.”⁷³

⁷¹ A negyedik stófa szerelmeskedő állatai és növényei („Láttál már rózsákat, / Csuszó kigyókat, / Mint gyönyörködnek, Szerelmeskednek”), az Erőstől áthatott világ (d’Amor l’Universo) képei részint *A fukar nimfából*, részint az *Ergasto sóhajából*, részint pedig szintén az *Adonéból* származnak. Vö. *La ninfa avara* = Marino, *La sampogna*, i. m., 501–502; *I sospiri d’Ergasto* = uo., 621–622; vö. Kiss, i. m., 258. Az Adonisz-eposz fontos forráshelye: *Adone*, i. m., 377 (III, 153); vö. Pozzi részletes kommentárjával, MARINO, Giovan Battista, *Adone*, a cura di Giovanni Pozzi, Milano, 1976, 257–258.

⁷² „Ha Zrínyi a közvetítő Marinót használta volna, abból is Tasso *Amintájának* olvasására kaphatott ösztönzést!” – KOVÁCS, i. m., 165. Fileno, mint látni fogjuk, éppen hogy felsül az *Aminta* imitációjával, nem beszélve arról, hogy a Kovács Sándor Iván által már nem idézett folytatásban mellé kerül még Guarini *Pastor fidója* is, mint az elkoptatott közhelyek forrása. Zrínyi kevésbé valószínű, hogy ilyen felszínesen olvasta volna Marinót.

⁷³ MARINO, *La sampogna*, i. m., 505.

Mindeközben magát a kompozíciót, a *Fantasia poetica* két darabját Balassi *Komédiájának* egy helye fűzi egybe, mint szerkezeti minta. Sylvanus főntebb idézett monológja, melyet a *Fantasia poetica I* nyitó-strófája megversel, a *Komédiában* verset vezet be, nem is akármelyiket, hanem az Ó magas kösziklák kezdetű, híres ekhós verset!⁷⁴ Mindennek fényében nemcsak az állapítható meg, hogy a *Fantasia poetica I* bevezető strófája a *Szép magyar komédia* adott helyének verses parafrázisa. Elég egy pillantás a jelenet címére („Sylvanus az erdei tündér vad Echo asszonnyal énekelve beszélgetvén Juliához való szerelméről, feleleteket vészen Echótúl”), hogy világossá váljon: Zrínyi ekhós verse, a *Fantasia poetica II*, lényegében Balassi bravúr-darabjának utánzása, a versengés és túlszárnyalás szándékával. A hasonlóságok mellett tehát az eltérések is különleges figyelmet érdemelnek. Az Ó magas kösziklák... bevezetésében Balassi még egy egész strófát áldoz az alaphelyzet kidolgozására; a beszélőnek el kell csodálkoznia, „ki felel” neki az erdő mélyéről, fel kell ismernie az Echót, s csak ezután kezdi meg a beszélgetést, míg Zrínyi szerelmese azonnal, közvetlenül, habozás nélkül megszólítja a visszhangot. Biztos benne, hogy ott kell lennie a „barlangban”. Zrínyi barlangja irodalmi barlang, vadásza irodalmi erdőben, Balassi erdejében jár. A szerző feltételezi az olvasóról a Balassi-univerzum tökéletes ismeretét – az utánzáson túlmutató versengő szándéka csak e háttér előtt körvonalazódhat.

A kilenc strófás vers narratív gerincét (1–2; 6–8. strófák) Titirus párbeszéde alkotja az Echóval. A keretelbeszélésbe két betétvers illeszkedik. Az első (3–5. strófa) Echót „vigasztalja” (valójában Titirus emlékezik boldog életére méhecskeként bemutatott kedvesével, illetve fájalmának okát idézi fel: szerelme megcsalta, a pásztor kertjéből a méh „Jaj! Szállott rút nádra, / Undok békanyálra”). A második (9. strófa) az Echóval a kedvesnek küldött üzenet, „követség” szövege (ez pedig a „rózsaként” fellépő Titirus üzenete a méhecskének: térjen vissza

⁷⁴ BALASSI, *Szép magyar komédia*, i. m., 64–65 (teljes változata: uo., 35–38); vö. BALASSI *Énekei*, i. m., 130–133 (Ötvennegyedik).

hozzá, hiszen a rózsa vonzóbb mint a nád). A szerkezet kétosztatú: az első részt az 1–5. strófák alkotják (két négysarkú 12-es, majd egy három tagból álló Balassi-strófás dal), a másodikat a 6–9. strófák (három négysarkú 12-es, majd az egyedi ritmusú rózsamonológ). Tulajdonképpen a pásztor két kísérletéről van szó a visszhang betanítására, hogy üzenetet küldhessen vele. Először csak jutalmat ígér neki, ha Juliánál „kegyelmet találna” neki, majd a második menetben nekilát a vonakodó Echo módszeres követi kiképzésére. Balassi vállalása szerényebb volt, csak a darvakkal akart üzenni – Zrínyi ötlete a *conpetto* felé halad (más kérdés, mi lesz abból a *concettó*ból a tudatos dekonstrukció nyomán).

Az alakzatok és trópusok szintjén, a tematikus utalások és rejtett idézetek révén, a vers szinte Balassi-centóként viselkedik. A méhecske-hasonlat lelőhelye Balassi XV., *Ad apes (A méhekhez)* c. éneke, ahol a kertben ülő ifjú továbbküldi a virágokra szálló méheket: „De ti, mézet győző bolond méhek, / Rózsákon, violákon itt mit szedegettek? / Ha mézet kerestek, azt itt nem lölitek, // Hanem az én szerelmesem édes száján...”⁷⁵ Zrínyi „nótájában” viszont nem a férfi, hanem a nő a méhecske, akinek „mézes harmatokkal” a „szája teli volt”. Az erotikus gondolatsor folytatódik, a méhecske két lába szándékos abúzióval, képzavarral Herkules oszlopaivá, azaz gibraltári sziklakká, majd Sámson palotájának oszlopaivá alakul, a pásztor alig várja, hogy dőlné már rá az építmény, „miként rádült Sámsonra”... (Sámson és Herkules összekapcsolásának ötlete szintén Balassitól származik: „Mi veszté el Sámson erejét, két szemét? / Herculesnek is mi vette volt el eszté...” , XXX. [*Mire most, barátom...*] 9: 1–2.)⁷⁶ A merész erotikát azután az utolsó (második) nótabetét bontja ki, ahol a petrarkista virágnyelv konvenciókészletének kifordításával, a hagyományosan nőt jelölő rózsa férfivá alakul, s aluldefiniált metaforából a vers végére metonímiává egyértelműsödik (*pars pro toto*: a férfi „rózsája”). Balassi „rózsa-

⁷⁵ BALASSI *Énekei*, i. m., 45–46.

⁷⁶ *Uo.*, 76. A széles forrásvidékű, a nemzetközi emblémairódalomból is táplálkozó képről vö. KISS, i. m., 117–122.

orcájú”, „rózsakoszorús” „kegyesei és szüzei” pironkodva menekül-
nének a „rózsaszál” önmagáról adott leírása hallatán:

Mely friss az rózsaszál,
Noha tüskében áll,
Nem szur meg tégedet,
Nem sérti szemedet.
Az virágja vörös,
Az gyökere erős,
Maga szép illatos... (*Fantasia poetica II* 9: 26–32.)

A paródia forrása megint csak Balassi maga, a 24., *Most adá virá-
gom nekem bokrétáját...* kezdetű vers – amely a hagyományos ’nő /
virág’ metaforikát fejt ki. Teljesen természetes hát, hogy az eleve
virágként jelölt hölgy, ha csokrot ad, „magához hasonló szerelmes virá-
gát” nyújtja a férfinak. Zrínyinél ez már-már értelmezhetetlenül trágár
képbe fordul: a fallikus jelképpé alakult rózsza önmagát hasonlítja a
méhecskéhez, vagyis az imádott nőhöz: „Maga szép illatos, / Hozzád
hasomlatos” (*Fantasia poetica II* 9: 32–33). Ehhez képest még az is
szelíd humornak számít, amikor a hölgyet arra biztatja: „Csak te jüjj
és szállj rá, / Kívánod másszorra / Ő állandóságát, Rothatatlanságát.”
(9: 36–39) Az „állandóság” itt természetesen teljesen mást jelent, mint
Balassinál, ahol a nő hűségére, állhatatosságára vonatkozik („Virágja
mind elhull, csak a töve marad, / Légy állandó hozzám végig, mint én
tehozzád” [5: 34]).⁷⁷

A kérdés, mi ennek a felforgató, az udvari szerelem konvencióiból
csúfot űző eljárásnak a funkciója? Első szinten nyilván ugyanaz, mint
Marino eljárásának Tasso kapcsán: bekapcsolódni a dialógusba és újra-
rendezni annak elemeit, ilyen módon meghaladva az elődköltő világát.
Az eszköz a paródia, melyet Scaliger *Poétikája* (1561) az imitáció sajá-
tos alakzataként határoz meg, mint kimondottan a szövegre, a stílus

⁷⁷ BALASSI *Énekei*, i. m., 63–64 (*Huszonnegyedik*).

elemeire irányuló, azok értelmét kifordító, megváltoztató eljárást. („Est parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens.”)⁷⁸ Zrínyinél ez a vershelyzet kifordításával (a méh nem a szerelmes férfi, hanem a kert virágai fölött döngicsélő hölgy metaforája lesz), valamint a metafora metonímiába fordításával valósul meg (az első „nótában” a férfi kertjében lakik a méh – a másodikban a férfi e kert egyik virágjává, rózsává alakul). Az eljárás kíméletlen és egyszerű: leszek a virágod, ajánlja Viola az első részben – leszek én a te „virágod”, hangzik a sikamlós válasz a másodikban. Van azonban egy második szintje is a paródiának. Itt nem pusztán arról van szó, hogy az egyik concettót ironikusan nevetségessé teszi a második (Balassié: a méhek szúrásánál sokkal veszélyesebb a kedves szemében villámló szerelem visszaszúrása – Zrínyinél, miután a metamorfózis lejátszódott, a férfi-rózsa megnyugtatta az esetleg aggódó ~~kedves~~; nem szúr majd vissza neki a tüskéje...). Hanem arról, hogy menet közben maga a szigorú logikával felépített concetto lesz kritika tárgyává, s omlik össze a szándékolt képzavar (katakrézis, abusio) nyomán. Amint megjelenik a méhecske „két lába”, a metafora össze is dőlt, a két lábnak a gibraltári oszlopokkal való összevonása már csak ráadás. Ugyanígy: a második nótában a következetes képi logika szerint férfi rózsza hirtelen a nőhöz hasonul, majd újabb bakugrással ékszerré metonimizálódik („szépségnek” ti. díszként viselik a nők) – ismét darabjaira hullik a gondosan felépített concetto.⁷⁹ Ez már nem egyszerűen Balassi kritikája, hanem

⁷⁸ Idézi: TARNAI, *i. m.*, 445.

⁷⁹ Az eljárás nemcsak magyar, hanem európai viszonylatban is eredeti. A Zrínyi könyvtárában megvolt, Marinóval ~~híre~~ konfliktusba keveredett neves költő, Gasparo MURTOLA költeményeiben egész miniciklus foglalkozik a kedves ajkaival (rózsák), a csókok és viszontesókok szúrásaival, melyek hol mint méhek, hol mint a rózsza tüskéi jelennek meg; ld. *Rime*, Venezia, Meglietti, 1603 = *Bibliotheca Zriniana*, *i. m.*, 331 [BZ 108]), 137–139 [254–262. sz. madrigálok]. A horvát *Sirená*ban, Zrínyi Péter tollán, a merész erotika ugyanebbe a késő-petrarkista sablonba simul vissza, a „rózsza” a szeretett nőt jelölő „rožica” lesz újra ld. Petar ŽRINSKI, *Eho* = *Uő, Adrijanskog mora sirena*, prir. Tomo MATIĆ, Zagreb, Jugoslavenska akademija, 1957, 285–287.

a metonimizáló és concettózó Rimayé; és mutatis mutandis természetesen a kifinomult concettózás mesteréé, Marinóé is!⁸⁰

Ez utóbbi szándék jól megfogható a rímtechnikában, pontosabban annak egy speciális területén, az ekhózásnál. Ekkorra régen bejárattott, sőt, elkoptatott poétikai eszközről van szó. Az eddigi értelmezők véleményétől eltérően úgy gondolom, hogy Zrínyi nem azért nem használja „tökéletesen”, mert ne tudná, hanem azért, mert ekkorra már ez is „già sì antico homai che sà di vieto”. A Balassi-versben az Echo egyszerű „gép”, a nyelv fölötti tökéletes uralmat mutató poétikai eszköz. A visszhang szabályosan tér vissza a strófavégeken, többnyire csattanós választ ad, s az esetek többségében a következő strófa első sora valamilyen változatban meg kell, hogy ismétlje.⁸¹ Zrínyi ezt a szabályt csak ritkán követi – ahol igen, ott is csak azért, hogy jelezze a Balassihoz kötődés egyértelmű voltát (Balassi: Békó / Echo; Zrínyi: Echo / Békó) – de már itt is, az ismétlősorban, világossá teszi, hogy szándéka az emelkedett hangvétel leszállítása („Békót, láncot viselek nyakamon, mint tacsókó...”). Ám ennél nagyobb tétje is van a játéknak. Balassi ekhós verse (pontosabban: ekhós versei) mellett Zrínyi nagy valószínűséggel ismerte Rimay kísérletét is, amely sajátos versengés a Balassi-változattal.⁸² A *Kiben Echótúl veszen feleletet* már a kezdősorával Balassira alludál („Kösziklák közt lakó...”), de azután diametriálisan eltér tőle, éppen a nyelv magabiztos birtoklását kétségbe vonó ekhós játék tanúsága szerint. Rimay ekhói már nem az eredeti formában ismétlik az elhangzott hívószavakat, hanem torzítva, félrehallott formában. (Talál → halál; holtomig az → igaz; pókot → csókot; földja → oldja; enyhíti → híti.) A beszélő nem lehet bizonyos a válaszban, újra és újra kell kezdenie az argumentációt a válaszok nyomán – Balassi versében az

⁸⁰ Balassi concettókat kereső, építő és variáló imitációs eljárásairól: KISS, *i. m.*, 84–103 („Imitáció s petrarkizmus Balassi költészetében” c. fej.); Rimay Balassi-imitációjáról, concettóinak eltérő jellegéről: SZILASI, *i. m.*, 165–216.

⁸¹ Monografikus feldolgozás: COLBY, Elbridge, *The Echo-Device in Literature*, New York, 1920.

⁸² RIMAY János *Írásai*, kiad. Ács Pál, Bp., 1992 (Régi Magyar Könyvtár: Források, I), 64–65.

ekhó a nyelv fölötti hatalmat demonstrálta, Rimaynál a nyelv hatalmát mutatja a nyelvet használó fölött.⁸³ És Zrínyinél? Úgy tűnik, ő megfigyelmezi a renitenskedő dekonstruktórt, méghozzá éppenséggel a nyelv játékos potenciáljának segítségével. A visszhang teljesen szabálytalan, összevissza sorrendben jelentkezik: olykor feleslegesen kotyog (strófavégek helyett rendre sorvégeken szól közbe), olykor hallgat, olykor pedig nem is kötekedő, hanem egyszerűen rossz, sőt, teljesen értelmetlen válaszokat ad Titirusnak.

Engem szomorító hamis választokkal – (E.) Okkal.
Nem okkal, nem jókkal, hanem nagy bosszúkkal,
Választod csufbul áll, és rakva játékkal. (E.) Áll.
Állj hát és ne tréfálj, eressz jó választtal. (E.) Osztán.

Az itt következő strófa viszont olyan rímjátékot alkalmaz, hogy gyakorlatilag kiszorítja Echóból a szuszt, a visszhang nem tud más válaszokat adni, mint amiket a költő a szájába ad, akárhogy is próbálja csonkolni a szavakat.

Miért vagy szép Echo, oly igen boszontó. (E.) Ontó.
Te vagy az vér-ontó, én könyvem hullató (E.) Tó.
Te bizony, sirásom, te penig fordító,
Keserves, panaszos versem hamisító. (E.) Ó.

A békó-tacskó bravúr után a nimfa megadja magát („Adom” – mondja az átadandó üzenetről), s kezdődik a módszeres betanítás: a rózsamonológót (azaz magát az üzenetet) bevezető két sorban a beszélő visszaveszi a visszhang fölötti hatalmat, immár ő maga ad szándékoltan csúsztatott jelentésű szavakat az elbizonytalanított Echo szájába: „Ha kérdi, élek-é, mondjad, hogy én égek; / Ha kérdi: *kicsoda*, mondjad, hogy *van oda*...”

⁸³ A fentiekhez: SZILASI, *i. m.*, 175–179.

Ez volna az éretlen költő „szárnypróbálgatása”? Inkább egy a mesterségbeli tudást tökéletesen birtokló és a médiumról (a nyelvről) is mélyen gondolkodó költő fölényes bemutató előadása. A parodisztikus szándék nyilvánvaló, a kérdés a funkciója. Úgy vélem, itt ismét a metrikai megoldásoknál megfigyelt popularizáló, az arisztokratikus költői műnyelvet, annak egész petrarkista kelléktárával együtt elvető, visszájára fordító törekvés mutatkozik – pontosan az, ami a nápolyi akadémikusokat a villanella tanulmányozására ösztönözte. Amint Zrínyi a formai megoldásoknál inkább a magyarnál gazdagabb horvát metrikai hagyományra épített (ott is jelezve a népies kötődést), úgy tematikus szinten a magyar populáris regiszterhez, a szerelmi elbeszélő költészet tradíciójához nyúl. Pillantsunk vissza az idézett Árgirus-részletre: az udvari közeg nyelvhasználatával szemben a rózsza itt nem a nő, hanem a férfi, Árgirus jelölje. Ez azonban a szóban forgó részlet egyetlen metaforája („szép ékes rózsaszál, kit ajakam csókol”). A többi már csupa metonímia („szép fejér, gyenge test”, „gyönyörű szép beszéd”) – Zrínyi nem tett mást, mint a hagyományban adott és felkínált utat követte, metonimizálva az elkoptatott metaforikus nyelvet, megnyitva az arisztokratikus regisztert a populáris irányában. Volt ugyanakkor egy ennél szofisztikáltabb üzenete is: a *conchetto*-technika paródiája már a Balassit követő nemzedéknek szólt – és mint az imént jeleztem, a marinizmus ellen is irányult.

4. EPILOGUS: RIMAY, ZRÍNYI ÉS A VÉR POÉTIKÁJA

A *Fantasia poetica* két darabja nem önmagában áll. Beleilleszkedik egy nagyívű narratív kompozícióba, melynek tárgya a lélek útja a szerelemtől a múltba menekülésig, majd a szenvedélyek (harag: *Arianna sirása*; bujaság: *Fantasia poetica I-II*) hozta jelképes halálig (*Orfeus I-II*). A feltámadás a múlt kontemplálásával indul (epigrammák), majd a Megváltó imádatán át (*Feszületre*) vezet a mártírium vállalásáig

(*Peroratio*). Ezen az úton a *Fantasia poetica* nemcsak a szerelmi ostrom sikerét jelenti, egy magasabb fikciósintre, mintegy álomba, látomásba transzponálva azt, hanem a kárhozat pillanatát is: a vadász (Titirus, Orfeus) ekkor követi el azt a bűnt, a túlzott szerelem vétkét, amely miatt kedvese (ekkor már: Eurydice) halálával kell bűnhődnie.⁸⁴

Ezen a szinten kiderül az is, hogy a populáris regiszter felé nyitás nem volt öncélú, poétikai értelemben csak egy állomást, kitérőt jelentett az úton. A végső cél annak a heroikus ideálnak a megjelenítése volt, amelynek Balassi immár nem költője, hanem megtestesítője, egy másik költő, Rimay János látomásában. A Balassinak verses síremléket állító *Epicédium* az eposznak és a kötet egészének egyszerre mintája. A költő Zrínyi a saját dédapját megidéző vértanúságot ajánl fel a végén, így önmaga számára kijelölt útja arra vezet, amerre a Rimay által megjelenített mártír Balassi emelkedett saját földi valójától.⁸⁵ Mindössze két példát hoznék ennek a szoros kötődésnek a szemléltetésére: egyet az út kezdetéről, a kötetnyitó idillből, egyet pedig a végéről, a Feszület-himnuszról.

Az út kezdetét tudatosan választott rejtett hivatkozással jelzi Zrínyi. A vadász első megszólalása *Syrena*-kötet elején így hangzik:

Oh te szép Viola, te két szemed mely szép,
Annyira kegyetlen hozzám, mint márvány kép,
Mast vigaszik minden az kikeleti nép,
Csak az én örömöm te miáttad nem ép. (*Id I 7: 1–4*)

A „megbúsult vadász” itt Rimay híres politikai jeremiádjának (*Kiben kesereg a magyar nemzetnek romlásán s fogyásán*) legismer-

⁸⁴ A kötetkompozícióról BENE Sándor, *Adriai tengernek Syrenaia Groff Zrínyi Miklos – a kötetkompozíció*, Irodalmi Magazin, (2014/4, 47–50).

⁸⁵ Az *Epicédium* értelmezéseihez ld. Ács Pál, „Egy út készítettik”: Balassi Bálint apoteózisa Rimay János *Epicédiumában*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2005, 205–221; IMRE Mihály, *Apoteózis és üdvözülés Rimay János Balassi-epicédiumában* = *Uő, Utak Herborn és Nápoly között: Tanulmányok a 16–18. századi protestantizmus irodalmáról*, Debrecen, 2015, 315–364.

tebb rímSORÁT idézi („Ó, szegény megromlott s elfogyott magyar *nép*, / Vitézséggel nevelt hírrel vagy igen *szép*, / Kár, hogy tartatol úgy, mint senyvedendő *kép*, / Elémenetedre nincs egy utad is ép”).⁸⁶ A rímtoposz azonban pásztori környezetbe kerül, szerelmi panasz bevezetéseként, ami egyértelműen a politizáló-vitézi életforma elvetését jelzi.⁸⁷ A *Syrena* elbeszélője Cupidót követi, akárcsak maga Balassi, jutalmát tőle reméli. A második *Idilium* Balassi-intarziái (köztük a *Fantasia poetica*ban is felbukkanó áspis-hivatkozás) a Balassi-hagyományba való beleállást, a szerelmi ostrom pozíciójának fölvételét tanúsítják. De a *Fantasia poetica* parodisztikus hivatkozásaival, rejtett allúzióival nem ér véget Balassi hatása – vagy inkább szövegeinek tudatos kiaknázása a *Syrenában*. Balassi pasztorálja a Zrínyi-líra olyan helyeire is „szóródik”, ahol a legkevésbé várnánk – így az „erős kösziklákon” megtetsző „hangyanyom”, mint a kitartó szerelem párhuzama, az első *Idilium* mellett⁸⁸ teljesen új szerepben vonul be a *Feszület*-himnuszba: „Látod, mi érdemünk, mint küvön hangyanyom” (10: 1). A *Nagyciklus* ismeretét logikusan és teljes természetességgel tételezi fel Zrínyi, akkor is, amikor az Orfeus-versekben alludál Balassira. A kétségbeesett dálnok élő-halott voltát így mutatja meg: „De ha abban vagyon lelkem, kit szeretek, / Nincs tehát énbennem az éltető lélek, nem vagyok én Orfeus, és nem is élek, / Hanem pokolbul jött

⁸⁶ A rímtoposz feldolgozása: IMRE Mihály, *Magyarország panasza: A Querela Hungariae toposz a XVI–XVII. század irodalmában*, Debrecen, 1995, 241–273; újabb, nagy hatású értelmezése: SZILASI, i. m., 254–264 („Hajlam a búra: A magyar irodalom panaszos alaphangjának retorikai gyökerei a régiségben,” c. fejj.; az áttekintés nem tér ki az itt elemzett Zrínyi-féle applikációra). A Rimay-verset a hagyomány sokáig Balassiénak tüntette fel, ld. RIMAY János *Összes művei*, kiad. ECKHARDT Sándor, Bp., 1955, 199. – Zrínyi akkor tudhatott volna Rimay szerzőségéről, ha a birtokában volt kéziratos Balassi-gyűjtemény (*Giarmati Balassa Balint Faitalan éneki*) a Balassa-kódex valamely változata lett volna, ami nem teljesen kizárható: ld. *A Bibliotheca Zriniana... i. m.*, 286 (318 Ms).

⁸⁷ A párhuzamot regisztrálta, de további következtetést nem vont le belőle KOVÁCS, A lírikus Zrínyi, i. m., 169–170.

⁸⁸ BALASSI, *Szép magyar komédia*, i. m., 31; vö. *Idilium* (I) 17: 2 („Hangyanyom kösziklán esmérszik üdövel”).

vándorló lélek” (*Orfeus I*, 9) – természetesen a ciklusa *Tizenhetedik* versében „éltető, édes lelkét” szeretőjénél felejtő Balassira célozva, s tragikus tónban parodizálva annak szerelmi évődését kedvesével.⁸⁹ Végül pedig az is több mint logikus, hogy a „fáitalan versek” Balassija helyett a *Syrena*-kötet morális csúcspontjain, az eposz zárlatában és a *Peroratió*ban, valamilyen formában az istenes versek Balassija jelenjék meg. Így is történik, Rimay János közvetítésével. Az eposz zárata (a XV. ének számozatlan záróstrófája) egészen különleges formáját teremti meg a krisztusi véráldozat egyéni (pontosabban családi-leszármazási) értelmezésének.

Vitézek Istenel! ime az te szolgád
Nem szánta éretted világi romlását;
Vére hullásával nagy bötüket formált,
Illy subscribálással néked adta magát,
Ő vitéz véréért vedd kedvedbe fiát.

A „fű” alatt itt a költő dédunoka értendő, aki hasonló áldozatot ajánl fel a *Peroratió*ban. Ami itt bennünket érdekelhet, az a sajátos véroetika eredete. S korántsem meglepő módon ezt éppen Rimay *Balassi-epicédium*ában leljük fel. Példaként egy részlet a VI. versből, Clio múzsa beszédéből, amelyet a Balassi-fivérek közös síremlékét őrizve mond el:

Sebbel, vérhullással ők ugyan tartoztak,
Mert bűnökből sebbel s vérrel kiváltoztak,
Krisztusnak sebvérért seb- s vérrel áldoztak.⁹⁰

⁸⁹ *Tizenhetedik: Kiben annak adja okát, hogy él, noha a lélek szerelmeséhez első-kött tőle* = BALASSI, *Énekei*, i. m., 49–50. A vers viszonyáról mintájához (Marullus, *Ad Naeram*), valamint imitációjának eltéréseiről Julius Caesar Scaliger és Pierre Ronsard megoldásaitól ugyanezen Marullus-vers újraéneklésében: KISS, i. m., 98–101.

⁹⁰ RIMAY *Írásai*, i. m., 40.

A szó szoros értelmében vérben úszó Rimay-szövegek egy felekeze-
tek fölötti heroikus mártírium képzetkörét teremtették meg, amelyet
Zrínyi már csak azért is magához közel állónak érzett, mert a benne
megdicsőülő herosz éppen úgy a szerelmi költészetet hagyta el Krisz-
tus és a haza szolgálatáért, mint arra maga is készült. A *Syrena*-kötet
morális üzenete tehát párhuzamos a Rimay ajánlotta poétikai iránnyal:
a szerelmes Balassi helyett az istenes Balassit állítja példaként maga és
a haza elé. Zrínyi azonban nem volna Zrínyi, ha a vér-poétika pontos
kidolgozásakor nem Balassi-filológusként járt volna el. Vér bizony sok
folyik a Rimay-féle epicédiumban, de a saját vérével saját nevét felíró
hős képének közvetlen ihletője mégiscsak a Julia utáni bánatát a dar-
vaknak panaszoló Balassi volt.

Szárnyad vagyon, repülsz, szinte ott szállsz le, ülsz
földében, hol akarod.

Te szomjuságodot szép forrásból csorgott
tisztá vizével oltod,

Örömem környékét, az ő lakóhelyét:

Paradicsomot látod.

De ne siess, kérlek, tőled hadd izenjek
neki rövid beszéddel,

Vagy ha a z nem lehet, csak írjam nevemet
mellyedre fel véremmel,

Kin megesmérhesse, hogy csak őérette
tűnök mindent jó kedvvel.⁹¹

Krisztus követését lehet tanulni és tanítani (Rimay) – de Krisztus
igazi hőse mégis a szerelem mártírja: Balassi Bálint.

⁹¹ *Inventio poetica: Grues alloquitur – Az darvaknak szól = BALASSI Énekei, i. m., 108–109 [Negyvennegyedik].*